

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1907.

Eglises à plan rayonnant en Danemark.



ON connaît encore en Danemark treize églises du moyen âge à plan rayonnant, c'est-à-dire construites totalement ou partiellement (quelquefois la nef seulement), sur un plan de symétrie centrale. Saint-Michel à Slesvig, qui appartenait à ce type d'églises, a tout à fait disparu ; les églises de Store-Heddinge et d'Horne ont été notablement remaniées et les églises d'Himlingöje et de Selsö n'ont été conservées qu'en partie.

Au nombre de ces treize églises, qui toutes ont servi au culte et dont aucune n'a servi de baptistère ou de chapelle funéraire, il convient de faire remarquer que quelques-unes sont uniques dans l'architecture de Danemark en ce qui concerne le plan et l'élévation, tandis que d'autres se rangent tout naturellement, par groupes, dans des séries de types déjà bien déterminés.

***

L'édifice le plus étrange est l'église de *Kallundborg* [1] *(fig. 1, 2, 3)* dont la con-

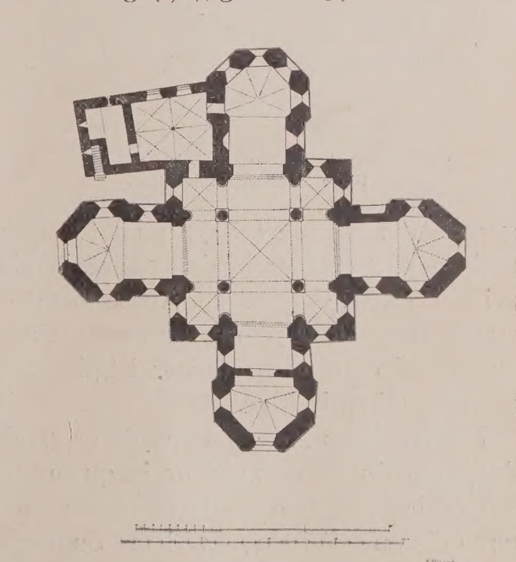


Fig 1. — Église de Kallundborg.

struction première était annexée à un châ-

1. *Danske Mindesmærker I. Tegn. af. ældre nordisk Arkitektur.* IV S 3 R.

teau-fort d'une certaine importance; l'église, toutefois, se trouvait au dehors des murs du château. Cette église est construite en briques; pour les soubassements et les colonnes on s'est servi de granit. Malgré les incendies de 1314 et de 1776, malgré l'adjonction d'une sacristie ajoutée au moyen âge, et surtout malgré l'écroulement de la

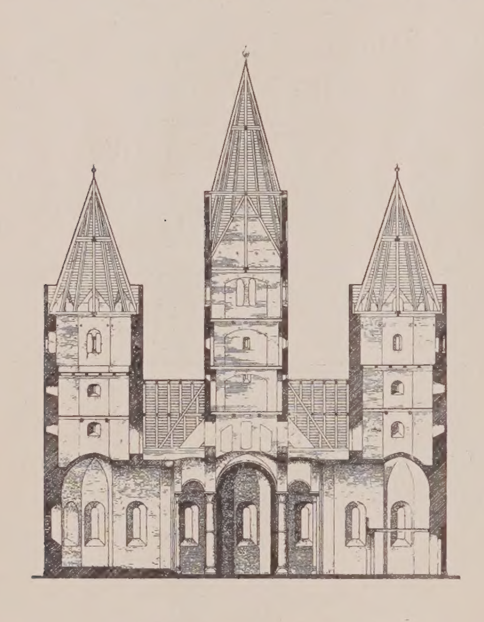


Fig. 2. Église de Kallundborg.

grande tour centrale (1827), qui porta atteinte à la partie centrale de l'église, le plan primitif est resté le même. Aussi, lors de la restauration en 1870-1871 a-t-on pu, avec une quasi certitude, ramener l'église à sa physionomie primitive.

Il reste encore, comme partie originale, l'appareil du mur extérieur jusqu'aux pignons. Il se peut que ces derniers ne remontent qu'à une période postérieure du moyen âge, de même que la corniche de l'église. Dans l'intérieur, des parties des colonnes en granit et les voûtes des croisillons ont été conservées dans leur forme primitive.

Le plan de l'église est formé d'une partie centrale quadrangulaire à laquelle se rattachent quatre croisillons identiques, aux extrémités octogonales, ce qui lui donne la forme parfaitement régulière d'une croix grecque. Dans la partie centrale quatre colonnes séparent la partie interne de la partie externe, cette dernière formant une sorte de déambulatoire. Toute la partie centrale était couverte de voûtes d'arêtes, les croisillons, de voûtes en berceau plein cintre, les extrémités de ces derniers, de

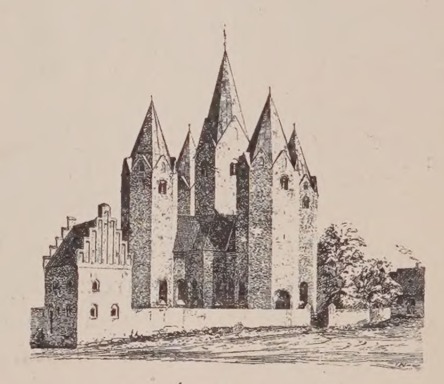


Fig. 3. — Église de Kallundborg.

sortes de coupoles polygonales. Les quatre grosses colonnes soutiennent une tour centrale carrée, tandis que des tours octogonales s'élevaient au-dessus des bas des croisillons.

La construction des voûtes, le nombre réduit des détails architectoniques et tout le style de l'édifice nous présentent une église purement romane, qui semble remonter à la fin du XIIe siècle. Selon la tradition elle a été édifiée par le grand seigneur danois Esbern Snare (mort en 1204).

Pour le plan comme pour la construction l'église de Kallundborg est unique dans toute l'Europe du Nord, et à présent sans égale dans toute l'architecture religieuse. Il existe en Europe, il est vrai, d'autres églises construites dans la forme d'une croix grecque, mais nulle part, autant que

le sache l'auteur, on ne l'a trouvée si fortement accentuée que dans le cas présent, par les cinq tours qui donnent à l'édifice un caractère remarquable. Malgré la difficulté d'indiquer un ou plusieurs prototypes directs de l'église de Kallundborg, il paraît hors de doute qu'elle provient d'un prototype byzantin. Celui-ci a dû affecter la forme d'une croix grecque avec croisée et croisillons couverts de coupoles apparentes. Dans le dérivé du Nord les coupoles ont fait place à des voûtes ordinaires, et, le climat du Danemark exigeant des toitures solides, on comprend que les coupoles grecques, s'élevant sur des tambours, aient été transformées, d'après la disposition usuelle dans l'école du Nord, en des tours élancées couronnées de pyramides. Il a existé en réalité divers exemplaires de ce type d'églises actuellement disparues. L'*église des Apôtres à Constantinople* ([1]), édifiée par l'empereur Justinien pour remplacer l'église funéraire construite par Constantin le Grand, était construite en forme de croix grecque. Des coupoles s'élevaient au-dessus du point d'intersection et au-dessus des croix. On retrouve le même type dans l'église de *Saint-Jean à Éphèse* ([2]) également construite par Justinien ([3]).

On ne saurait guère démontrer quels sont les rapports entre ces églises et celle de Kallundborg — rapports directs ou indirects, — puisque le point de départ et les transitions éventuelles ont disparu.

Il y a tout lieu de penser qu'il a existé une influence directe, car nous savons qu'il existait un corps de garde de Scandinaves à Constantinople (Vœringer) et qu'outre les Anglais, il y avait aussi des Danois qui prenaient part à la défense de Byzance

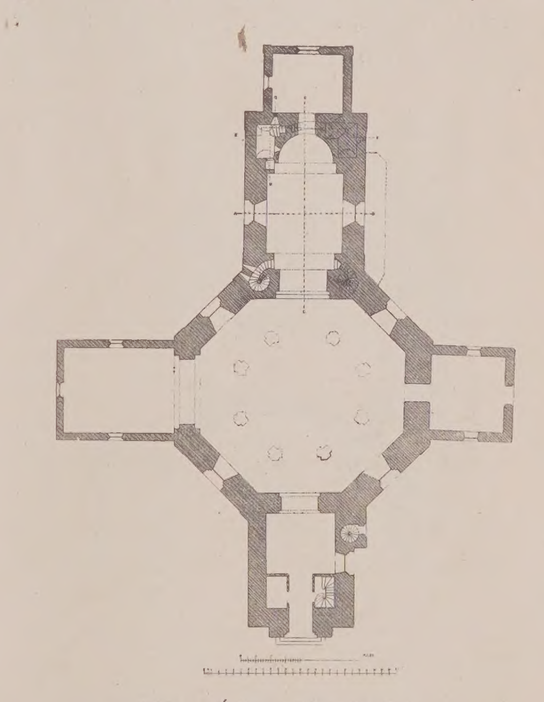


Fig. 4. — Église de Store-Heddinge.

contre les Croisés l'an 1204. Il ressort aussi d'une lettre du pape Innocent III au patriarche de Constantinople, en 1208, qu'à cette époque-là des Danois habitaient dans la ville ([1]). Malgré la technique, les matériaux et le style scandinave, il est peut-être admissible que l'église de Kallundborg soit un représentant éloigné et tardif de l'architecture de Justinien. Le plan, presque tout byzantin, est à ce point des plus significatifs.

* * *

1. Hübsch, *Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkmæl. und älteren Beschreibungen*, 1862, XXXII.

2. J. Neuwirth, *Gesch. der Baukunst*, II, 66.

3. Saint-Marc de Venise est un autre dérivé du type grec. — L'influence byzantine est d'ailleurs bien marquée dans les peintures murales de Fjenneslev (J. J. A. Worsaae, *Danske Mindesmærker*, 1877), et de Saint-Martin de Kjeldby (Moen), (J. Kornerup, *Les anc. égl. à tours géminées*, 1870), où l'on peut même encore voir un inscription mi-latine, mi-grecque : *Aghio, Maria.* Cette influence grecque s'est-elle introduite par l'Islande ou par le Rhin ? Question intéressante à démêler, que nous signalons à notre érudit et sagace correspondant. Notons que la forme des tours est rhénane. (N. de la R.)

1. Heyd, *Gesch. des Levantehandels in Mittela.* I, 326.

L'église de *Store-Heddinge (fig. 4, 5)* [1], construite en pierre calcaire, est aussi unique en Danemark. Ce n'est que l'octogone et le chœur contigu qui appartiennent au plan primitif, la tour et les autres annexes sont postérieurs. Exception faite d'un relèvement apporté aux murs extérieurs du chœur et de la construction de son pignon oriental, vers la fin du moyen âge, le chœur est bien conservé.

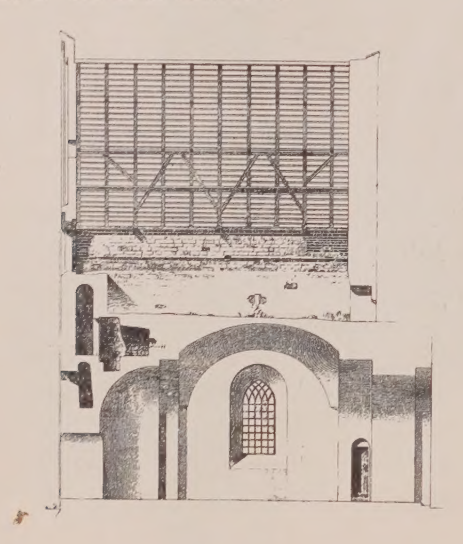
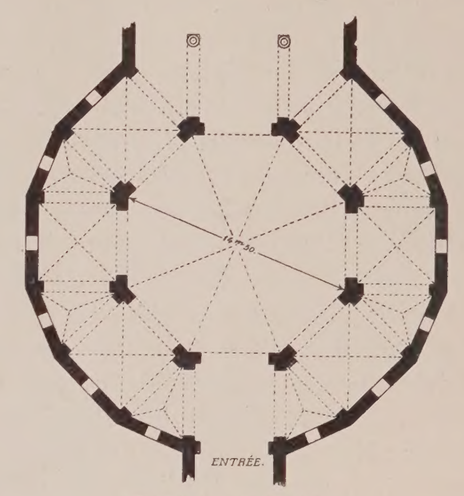


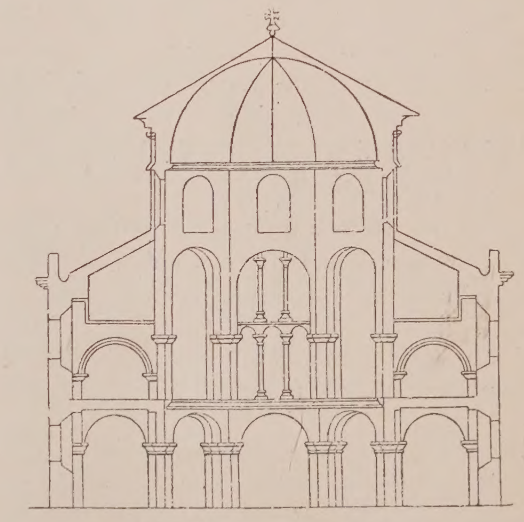
Fig. 5. — Le chœur de l'église de Store-Heddinge.

Par contre, l'octogone a beaucoup souffert du temps, et surtout d'un incendie survenu en 1677, qui enleva à l'intérieur son caractère primitif et qui ne laissa de l'octogone que les murs extérieurs. Cependant dans leurs traits principaux on peut rétablir le plan et la construction de l'édifice. A l'intérieur huit piliers soutenaient une construction centrale qui s'élevait au-dessus du déambulatoire moins élevé, et qui recevait le jour à travers une série de fenêtres posées dans le mur extérieur. Le chœur est remarquable par son abside, invisible à l'extérieur, par les couloirs étroits et par les petites chapelles établies dans le gros



Plan de la rotonde d'Aix.

mur extérieur et au chevet. Quant à la construction des voûtes on ne connaît que celle du chœur, dont l'abside est en demi-



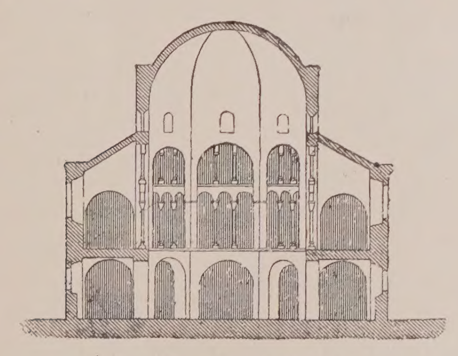
Aix-la-Chapelle. — Coupe du dôme.

coupole, et le sanctuaire en voûte sphérique; les déambulatoires et les absides ont des voûtes en berceau. On ne saurait déterminer

1. *Tegn. af. ä. n. Arki.* III, 1.

avec certitude, si la superstruction de l'octogone était en pierre. D'après des fragments de piliers que l'on a retrouvés, il est permis de supposer qu'il y a eu des voûtes d'arêtes dans le déambulatoire suivant une disposition dérivant de celle d'Aix-la-Chapelle.

La construction des voûtes du chœur, plusieurs détails architectoniques et l'ensemble des caractères de l'église en font un édifice parfaitement roman, qui semble remonter à la fin du XIIe siècle. Les altérations qu'a subies l'octogone rendent extrêmement difficile d'établir l'origine architectonique de St-Heddinge. Toutefois cette église aussi peut être ramenée à un type déterminé, qui est représenté par la chapelle palatine de Charlemagne à Aix et ses derivés. L'on peut citer également comme une de ses dernières reproductions l'église à Ottmarsheim en Alsace, qui fut



Église d'Ottmarsheim (Alsace).

probablement inaugurée en 1049 [1]. En communication avec l'octogone lui-même, se trouve un chœur à une nef ; le plan répond donc jusqu'à ce point exactement à celui de l'église de Store-Heddinge. Il va sans dire que l'église d'Ottmarsheim, avec sa coupole, ses tribunes et toute sa physionomie monumentale a surpassé de beaucoup l'église danoise, qui appartient néanmoins au même type ; quoique postérieure de plus de cent ans, celle-ci n'est qu'une imitation tardive et probablement très simplifiée du type de construction dominant jadis dans les provinces rhénanes et dans l'Allemagne occidentale.

En ce qui concerne le plan, l'église de Store-Heddinge est un proche parent de l'église du Saint-Esprit à Visby (Suède) [1]. Les chœurs des deux églises sont passablement conformes. Par contre l'octogone de Visby est une église à deux étages communiquants.

***

Il convient de citer ici comme transition aux églises en plan circulaire en Danemark l'église de *Saint-Michel à Slegwig* [2] malheureusement démolie en 1870, église qui par sa construction avait eu quelque ressemblance évidente avec l'octogone de l'église de Store-Heddinge.

Cette église, qui appartenait à un couvent de religieux des deux sexes, était construite en tuf rhénan avec les socles, les piliers, les baies et quelques détails architectoniques, en granit. La disposition du chœur, avec l'abside centrale à arc outre-passé, était très caractéristique, mais il est difficile maintenant d'en établir exactement le plan. La partie centrale formait une rotonde, dont le noyau, soutenu par douze piliers, s'élevait au-dessus du déambulatoire extérieur. Ce dernier était à deux étages, dont le supérieur formait une tribune qui par de grandes arcatures simples, communiquait avec la partie interne. L'étage inférieur avait des voûtes d'arêtes. On ne connaît pas la construction du pla-

1. *Denkm. d. Baukunst in Elsass.* Tf. 3, 4, p. 10.

1. Höyen og Herholdt *Helligaandskirken i Visby paa Gulland.* 1852.

2. J. Helms, *Danske Tufstenskirker*, p. 58.

fond de la partie centrale ni celle de l'étage supérieur.

En raison de la forme de ses constructions et de son décor, cette église se range dans le style roman développé et appartient sans doute à la dernière moitié du XIIe siècle.

La double destination de l'église, servant à la fois aux moines et aux nonnes, explique la disposition de l'étage supérieur du déambulatoire, particulièrement réservé aux religieuses. Mais son chœur étrange et tout son plan caractéristique le rendent, de l'avis de l'auteur, unique dans l'architecture religieuse.

***

Les deux églises en rotonde de *Bjernede* (Seeland) et *Thorsager* (Jutland) forment un groupe spécial. Malgré des transformations et des constructions additionnelles elles ont conservé leur disposition primitive.

L'église de *Bjernede (fig. 6)* (1) était construite en granit (le chœur, la partie inférieure de la nef et les piliers ronds) et en briques (la partie supérieure de la nef). L'église de Thorsager était toute en briques. L'abside primitive de l'église de Bjernede n'existe plus. Les parties supérieures ont été reconstruites sur des vestiges de l'ordonnance primitive.

En ce qui concerne leur plan, ces deux églises présentent une ressemblance remarquable. Le plan se composait d'une rotonde et d'un chœur rectangulaire assez étroit avec abside. Les rotondes divisées par quatre grands piliers élevés dans une partie centrale et une sorte de déambulatoire, sont du plus grand intérêt. Les rotondes des deux églises ont eu deux étages. Pour l'église de Bjernede il semble qu'ils aient été destinés à communiquer l'un avec l'autre; la voûte de la partie centrale paraît être moins âgée que les autres voûtes. Les piliers de l'église inférieure supportent dans les deux édifices une tour qui s'élève au-dessus des toits plus bas du déambulatoire. La tour de l'église de Bjernede était octogonale, celle de Thorsager

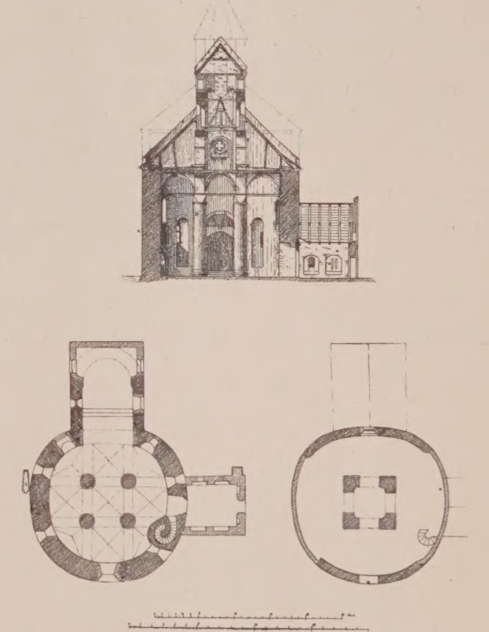


Fig 6. — Église de Bjernede.

quadrangulaire. Les voûtes de l'étage inférieur des deux églises sont des voûtes d'arêtes; la voûte centrale de l'église de Bjernede, remontant peut-être à une époque postérieure, fait exception et est construite en forme de voûte d'ogives. L'étage supérieur n'a pas eu de voûtes. Il semble que le chœur de l'église de Bjernede ait été couvert d'une sorte de voûte sphérique ou coupole. L'abside de l'église de Thorsager est couverte d'une demi-coupole.

Ces deux églises appartiennent aussi au

1. Löffler, *Soró Akademis Landsbykirker*, p. 1.

style roman caractéristique. L'église de Bjernede semble avoir servi de prototype à celle de Thorsager: la première fut édifiée par le grand seigneur danois Sune Ebbesön (mort en 1186), la dernière est peut-être due à son parent Peder Vagnson (mort en 1204).

En tant que l'église de Bjernede ait de prime abord été construite en deux étages, elle a eu quant à ce point, une certaine ressemblance avec l'église du Saint-Esprit à Wisby, mentionnée plus haut et avec l'église à Ledöje (Séeland); mais, à part cela, ces deux églises sont sans analogues en Scandinavie. Par contre, on a trouvé une église en rotonde exactement du même type dans la province de Holstein, savoir l'église de Schlamersdorf, démolie en 1870 (1).

Il semble que dans le reste de l'Europe ces églises soient sans prototypes directs, bien que des édifices apparentés à ce type ne soient point rares. C'est ainsi que nous trouvons dans l'église abbatiale de Sainte-Croix à Quimperlé et à Villeneuve-de Rouergue (2), en France, une rotonde à quatre piliers centraux supportant les voûtes et la tour (3). Nous nous trouvons apparemment de nouveau en face d'une forme d'église très simplifiée, un descendant éloigné de l'église de l'antiquité et des grands édifices centraux à plan circulaire d'une période postérieure.

***

La forme le plus souvent représentée en Danemark est le type de rotondes auquel appartiennent les quatre églises de Bornholm à *Nyker*, *Nylarsker*, *Olsker* et *Osterlarsker (fig. 7, 8)* (1), type auquel a, sans doute, appartenu l'église de *Horne* en Fionie, plus tard reconstruite d'après le type de Bjernede.

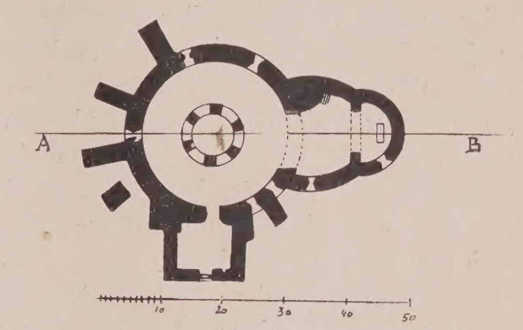


Fig. 7. — Église d'Osterlarsker.

Entre les matériaux principaux employés pour la construction de ces églises le granit est le principal. Pour les quatre églises de Bornholm la construction primitive est relativement bien conservée. A l'époque postérieure on a ajouté diverses annexes et de gros contreforts.

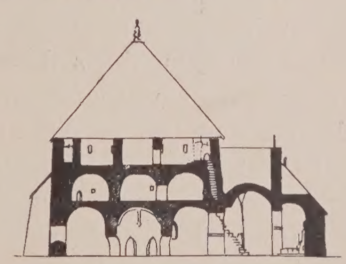


Fig. 8. — Église d'Osterlarsker.

Le plan des trois premières églises est presque uniforme et se compose d'une rotonde à laquelle se rattache un chœur étroit. A Nylarsker les murs du chœur décrivent une courbe en forme d'abside peu profonde. Une abside demi-circulaire se rattache au chœur. Au milieu de la nef se trouve un pilier central cylindrique soutenant la voûte

1. Haupt, *Die Wicelinskirchen*, p. 35.
2. Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, 220.
3. Mieux encore pourrait-on citer l'église de Germiny-les-Prés, dont nous avons reproduit dans notre livraison de mars (p. 85) le plan et la coupe. On peut en rapprocher, au point de vue du plan, les églises espagnoles de Saint-Michel de Linio et de Saint-Michel de Tanasa (V. *ibid.*) (N. de la R.)

1. H. J. Holm, *Bornholms ældgamle Kirkebygninger.*

annulaire. Les nefs des églises de Nylarsker et de Olsker ont trois étages, celle de l'église de Nyker n'en a que deux, mais il semble qu'un troisième ait été démoli ou soit resté inachevé. L'église de Horne a eu aussi deux ou trois étages. On accède aux parties supérieures par des escaliers ménagés dans l'épaisseur des murs. Les deux étages inférieurs ont des voûtes en berceau annulaire. L'étage supérieur n'a pas de plafond, il y a une sorte de balcon de veilleur. A Nylarsker ce balcon est muni d'une couronne crénelée, qui remonte peut-être à une époque postérieure.

Les chœurs ont également des voûtes en berceau plein cintre, les absides des demi-coupoles.

L'église de Osterlarsker diffère quelque peu du type dont nous venons de parler. Le fort pilier central est ici remplacé par six piliers formant un noyau et s'ouvrant vers le déambulatoire par six arcades primitivement étroites, postérieurement élargies. Comme à Nylarsker les murs extérieurs sont construits sur un tracé courbe. Dans cette église aussi les deux étages inférieurs de la nef ainsi que le chœur sont munis de voûtes en berceau plein cintre et l'abside d'une demi-coupole. La partie centrale de la rotonde a une coupole demi-sphérique ornée de larges bandeaux en faible relief.

Toutes les églises dont nous venons de parler appartiennent en raison de leurs formes de construction comme pour le nombre réduit des détails architectoniques au style roman et remontent apparemment à la dernière moitié du XII[e] siècle.

Elles représentent un type d'église qui semble être caractéristique pour le Danemark. On a admis ([1]) que cette construction était une sorte d'imitation des châteaux-forts du moyen-âge, et que l'on peut attribuer à un but militaire sa forme étrange. Cet avis a cependant été contesté d'autre part ([1]), et bien que certaines circonstances (la présence du balcon du veilleur, des créneaux, etc.) portent à croire que plusieurs de ces églises — comme d'ailleurs beaucoup d'églises en Danemark (entre autres aussi l'église de Saint-Michel à Sleswig) — ont subi l'influence dans certains détails des édifices fortifiés, ceux-ci n'ont sûrement joué qu'un rôle purement secondaire. L'idée fondamentale de leur plan et de leur construction provient sans doute d'un principe exclusivement religieux Attendu, toutefois, qu'il est impossible — de l'avis de l'auteur — de trouver à l'étranger des spécimens proches parents du type d'église que nous venons de mentionner, il faut en chercher la raison dans le fait, que nous nous trouvons ici en face d'un type fort simplifié et influencé par les conditions locales d'une île isolée dans l'Europe septentrionale, de sorte qu'il serait impossible de démontrer ailleurs ses rapports directs avec les églises en plan circulaire du reste de l'Europe. Sans doute il s'agit également ici d'un type d'églises dont l'origine peut être ramenée aux types appliqués dans les églises circulaires de l'Europe méridionale et occidentale.

L'église de *Himlingæje* à Séeland, dont il n'existe plus que des vestiges, représente un type encore plus simplifié, Elle était construite en pierre calcaire et se composait d'une rotonde, d'un chœur rectangulaire et d'une abside demi-circulaire. D'après ses dimensions réduites, il semble manquer un ou plusieurs piliers, et n'offre qu'un seul étage. Cette église aussi était de style roman, sans doute du XII[e] siècle.

1. Löffler, *Udsigt over Danmark Kirkebygninger*, p. 169.

1. *Mémoires de la Société royale des antiq. du Nord*, 1895.

De l'église circulaire de *Selsö*, aussi en Séeland, il ne reste plus que l'abside affectant la forme d'arc outrepassé, et des restes de la nef circulaire. Elle communiquait avec l'abside par un petit chœur. On n'en saurait plus déterminer la construction.

***

Par extension on peut aussi rapprocher la belle et élégante église à deux étages à *Ledöje (fig. 9, 10)* [1], en Séeland, des édifices à plan rayonnant du Danemark. Malgré des constructions ajoutées et des altérations, surtout de l'église supérieure, il n'y a aucun doute sur la disposition primitive, de sorte que lors de la restauration de l'église en 1887-1892 on pouvait la ramener à sa physionomie primitive.

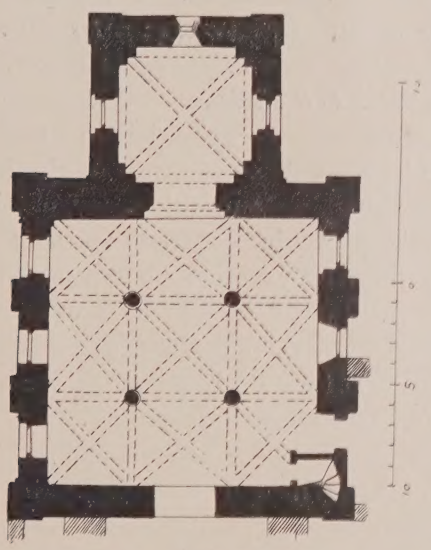


Fig. 9. — Église de Ledöje.

L'église était construite en briques, son intérieur était partiellement revêtu de carreaux en pierre calcaire, les fûts des colonnes étaient en granit, les bases et les chapiteaux en marbre noir

L'église se compose d'une nef quadrangulaire avec un chœur également quadrangulaire. Quatre colonnes divisent la nef en une partie centrale et une sorte de déambulatoire (à comparer avec l'église de Kalundborg, et comme type moins apparenté, avec celles de Bjernede et de Thorsager). Le caractère étrange de cette église est cependant sa construction en deux étages, en ce que la nef et le chœur étaient en deux étages communiquant par une ouverture entre les quatre colonnes centrales (voir l'église de Bjernede d'après le plan primitif ou projeté).

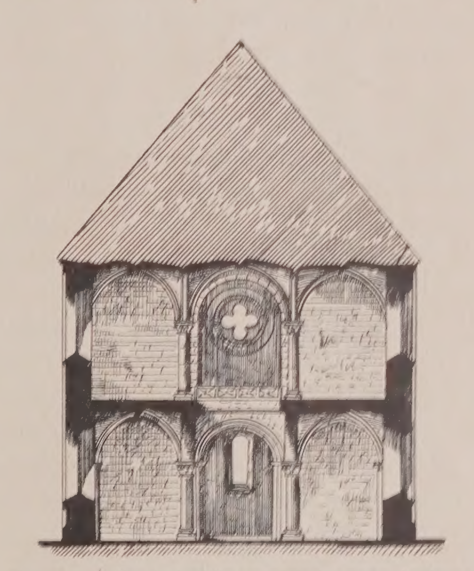


Fig. 10. — Église de Ledöje, coupe de la nef vers le chœur.

L'église supérieure comme l'église inférieure étaient couvertes de voûtes d'ogives avec profil à trois tores.

Cette forme de construction, les tores ainsi que les beaux détails architectoniques (entre autres les colonnes) ramènent l'église de Ledœje au style de transition. Elle semble être construite dans la première moitié du XIII[e] siècle.

La construction de cette église en deux étages est sans doute due au fait qu'elle était primitivement destinée, comme celle de Bjernede, à servir de chapelle de château

1. *Tegn. af ældre n.* A. III.

fort. L'étage supérieur fut spécialement réservé au châtelain et à sa famille. Des églises à deux étages de ce genre sont bien connues dans le reste de l'Europe, surtout en Allemagne, où plusieurs ont la même forme quadrangulaire que celle de Ledöje. Ainsi il n'y a guère de doute, qu'il faille chercher en Allemagne le prototype de l'église à Ledöje, et à en juger par des vestiges qu'on y trouve, tout particulièrement dans l'Allemagne méridionale et centrale (1).

***

En considérant dans leur ensemble toutes les églises à plan rayonnant en Danemark, il serait, comme nous venons de le dire, très difficile d'établir exactement leur origine.

Il se peut qu'on ne puisse retrouver des *prototypes directs* dans l'architecture religieuse que pour *l'église de Kallundborg, et, comme nous l'avons déjà dit, il est possible qu'il puisse y avoir existé des échanges internationaux entre les deux églises byzantines mentionnées et leur descendant danois.*

Pour les autres églises à plan rayonnant en Danemark il faut se contenter de retrouver à l'étranger des types plus ou moins apparentés.

L'origine allemande de l'église de Ledöje, avec chapelles à deux étages peut-être démontrée avec une quasi certitude, comme les rapports de l'église de Store-Heddinge avec le type d'églises représenté par la chapelle du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle se peuvent établir avec quelque précision.

Les rotondes donnent quant à l'établissement de leur origine, le plus de difficultés. (Outre l'église unique de Saint-Michel à Sleswig, les églises à Bjernede et à Thorsager, les quatre églises dans l'île de Bornholm, l'église à Horne et les églises à Himlingœje et Selsœ). Pour ces dernières églises il faut se borner à dire qu'elles ont un rapport plus ou moins immédiat avec *les spécimens étrangers* de l'architecture religieuse, dont le principe de construction était la forme circulaire. *Il faut les considérer comme des édifices très simplifiés résultant d'une combinaison des traditions des grandes rotondes monumentales en Europe et en Asie et des exigences et qualités des matériaux et de la technique en Danemark aux XIIe et XIIIe siècles.*

Comme cela ressort clairement de la description ci-dessus, on ne saurait dire en considérant les conditions typologiques jusqu'à quel point ces traditions sont dues à l'influence byzantine ou ont pénétré en Danemark par l'Europe occidentale.

Par contre on pourrait peut-être déduire des conclusions de l'examen du décor, des matériaux et des constructions.

Quant au décor architectonique il est absolument analogue à celui dont on a fait application dans toute l'architecture religieuse en Danemark. Par conséquent, il ne nous donne pas d'indications, si ce n'est qu'en général elle nous montre des rapprochements entre l'architecture du Danemark et celle de l'Europe occidentale.

Aussi les différentes sortes de matériaux employés dans les églises en rotonde du Danemark : granit, briques, pierre calcaire, etc. sont absolument analogues à ceux généralement employés dans les mêmes contrées et époques respectives. Le fait que l'église de Saint-Michel à Sleswig était partiellement construite en tuf rhénan rappelle l'Europe occidentale.

1. Bergner, *Die kirchl. Alterthümer in Deutschland*, I, 65. — Otte, *Handbuch d. Kirchl. Kunstarchæologie*. I, 27 (Églises à deux étages à Eger, Freiburg, Landsberg, Nürnberg et Steinfurt).

Vient en dernier lieu la question de construction, surtout celle des voûtes.

On trouve dans les rotondes en Danemark les formes suivantes :

1. Voûtes d'arêtes (Thorsager, Bjernede, Saint-Michel à Sleswig).

2. Voûtes en berceau plein cintre (les quatre églises dans l'île de Bornholm).

3. Demi-coupoles (au-dessus de toutes les absides).

4. Coupole, (la partie centrale de l'église à Osterlarsker).

5. Une voûte pseudo sphérique (le chœur de l'église à Bjernede, et enfin dans l'église de Saint-Heddinge).

De toutes ces constructions de voûtes les trois premières sont tellement communes dans l'art roman de Danemark, qu'elles n'offrent pas de points de repère positifs. Il convient cependant de faire remarquer que la voûte en berceau plein cintre, qui exception faite de l'île de Bornholm, est assez rare en Danemark, se rattache spécialement aux rotondes. Y a-t-il ici un rapport avec l'usage plus fréquent des voûtes en berceau plein cintre de l'Europe occidentale ? (La Westphalie et la France.)

La coupole de Osterlarsker, sans aucun doute unique en Danemark, a des parallèles en Allemagne et en France [1].

La forme de construction la plus intéressante est, cependant, la cinquième forme de voûte, savoir une coupole sans pendentifs distincts. Cependant, cette forme n'est pas restreinte à la rotonde seule, mais existe aussi au-dessus de la croisée à la cathédrale de Sleswig. Dans les XIIe et XIIIe siècles ce type de voûte se trouve abondamment en Westphalie (*l'église Sainte-Marie* à Dortmund, l'église à Herford et Kirchlinde), dans les contrées rhénanes (Sainte-Marie du Capitole et Saint-Martin à Cologne, abbatiale de Knechtsteden), dans la France occidentale et centrale (église abbatiale à Fontevrault, en Angoumois, Saintonge, Anjou (Saint-Martin d'Angers), Orléanais (St-Laumer de Blois) [1].

Tandis que le décor architectonique et les matériaux indiquent seulement un rapport possible entre les églises circulaires en Danemark et celles de l'Europe occidentale, la construction des voûtes annonce d'une manière plus catégorique un rapport de ce genre. Ainsi *il n'y a guère de probabilité d'une influence directe de l'architecture byzantine sur les églises circulaires du Danemark.*

En somme, eu égard à l'étendue du pays, le Danemark possède un nombre relativement grand d'églises au plan rayonnant, et il est bien probable qu'autrefois il a été encore plus important. Par leur plan souvent remarquable, par leur richesse, la variété relative de leurs différents types et par leur physionomie particulièrement danoise, nos églises à plan rayonnant présentent un grand intérêt pour la connaissance du développement de ce type des églises au moyen âge.

Vilh. Lorenzen.
Copenhagen.

1. Enlart, *Manuel d'arch. fr.*, I, 284.

1. Rahn, *Christliches Central u. Kuppelbau*, 126, 131.



La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(suite)* (1).

Jésus en croix.

NOUS voici parvenus au point culminant de la souffrance et de l'humiliation : l'Homme-Dieu meurt, et de quelle mort ! — Aussi ne faut-il point s'étonner outre mesure que les artistes des premiers siècles, même quand ils représentaient les autres étapes de la voie douloureuse, aient reculé devant ce dernier tableau, devant ce « scandale suprême (2). » Jusque vers le IVe siècle, les sculpteurs et les mosaïstes se sont attachés à nous montrer la Croix, objet de vénération et signe d'espérance, sans commettre cette profanation d'y suspendre le corps sacré de Jésus. Souvent, au-dessus de la croix, ils ont ainsi placé, dans le ciel, le buste du Sauveur entre le soleil et la lune, tandis que sur la terre, Marie, Jean, les soldats entourent la croix : celle-ci, ainsi présentée, n'est plus un honteux instrument de supplice, c'est le signe glorifié de notre rédemption (3). Un autre type, plus singulier encore, est celui de ce bas-relief (4) où, au milieu même des scènes de la Passion, dans lesquelles Jésus est représenté en personne, se dresse la croix, portant non pas le corps du Sauveur, mais son monogramme encadré d'un nimbe (5) ; perchées sur les bras de la croix, deux colombes symboliques becquètent le signe sacré, et deux soldats gisent sur le sol, endormis ou terrassés.

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181, 302, 1907, p. 17.

2. Expression employée par Tertullien.

3. Sarcophage du musée de Latran.

4. Sarcophage du musée de Latran, déjà cité.

5. De même sur un sarcophage d'Arles, la croix, entourée des soldats, est simplement nimbée, et ne porte pas le corps de Jésus.

Mais bientôt, et peut-être sous l'influence de l'invention de la Croix par Ste Hélène, l'art religieux s'affranchit du scrupule qui l'avait jusque-là retenu ; dès lors nous trouvons sans cesse la scène du Calvaire représentée dans sa réalité même, c'est-à-dire Jésus suspendu à la croix, entre la Vierge et S. Jean (1) sur la terre, entre le soleil et la lune dans le ciel (2) ; parfois les soldats Longin et Stéphaton sont debout au pied de la croix (3). Beaucoup plus tard, vers le temps où les artistes byzantins commençaient à frayer la voie au moyen-âge naissant, apparaissent autour de Jésus des anges : la scène s'élargit et donne place à de nombreux personnages ; les deux larrons meurent aux côtés du Christ, tandis que les Saintes Femmes, les soldats, les Juifs, plus nombreux, sortent de leur attitude passive et se groupent, à partir du XIVe siècle surtout, en des scènes particulières pleines de mouvement : c'est Marie qui se pâme de douleur entre les bras de S. Jean ; ce sont les mercenaires qui tirent au sort la sainte Robe (4), etc.

Cette grande scène se développe ainsi progressivement depuis le XIIe jusqu'au XIVe siècle, époque à laquelle le nombre des acteurs atteint son maximum sur les tympans d'Ulm (5), de Thann (6), etc. —

1. Basiliques de Saint-Valentin (VIIe siècle) et de Saint-Clément (IXe siècle) à Rome.

2. Basilique de Saint-Valentin.

3. Sur quelques manuscrits très anciens, on ne trouve auprès du Crucifié que les deux soldats (manuscrits dits de St-Gall et de François II (IXe siècles), de même sur quelques chapiteaux romans (Saint-Pons, etc. et sur une cuve baptismale du XIIe siècle, musée de Bruxelles).

4. Cet épisode figure déjà sur un ivoire du paliotto de Salerne (XIe siècles).

5. Vingt-huit personnages.

6. Trente-quatre personnages.

Mais au XV[e] siècle, une réaction, commencée dès la fin de l'âge précédent, se manifeste avec netteté, surtout en Allemagne : les tympans, souvent divisés en compartiments géométriques par ces meneaux (1) dont, en France, la porte de Saint-Urbain de Troyes nous fournit le type le plus caractéristique, se prêtaient peu à de vastes compositions, chaque personnage devant être isolé dans un champ particulier : alors, comme dans les compositions primitives, le nombre des acteurs se réduit à trois, à Ratisbonne, à Schwäbisch-Gmund (XIV[e] siècle), Notre-Dame de Lépine (XV[e] siècle) : au milieu est Jésus en croix, de chaque côté Marie et S. Jean debout, chacun sous une arcature plus ou moins ornée : ainsi en est-il encore à Ettal, à Erfurt (2), etc.

Des transformations successives qu'a subies le thème primitif, et du nombre des personnages qui ont été tour à tour ajoutés ou retranchés, il résulte qu'une étude d'ensemble de ce vaste sujet est presque impossible. On nous permettra donc de diviser notre examen, et de passer en revue séparément les divers éléments de la composition.

I. *Le Christ.* — Le Christ en croix des premiers siècles (3), dont le type s'est plus ou moins perpétué chez les Grecs modernes, diffère profondément du Christ de nos artistes occidentaux ; sans doute dans les écoles italiennes des XI[e] et XII[e] siècles on pourrait découvrir la transition, mais les deux conceptions sont si dissemblables, si opposées même, qu'elles ne pouvaient se prêter à un compromis durable.

1. Ratisbonne, Ettal (près Oberau), etc.
2. A Erfurt, le fond est uni sans arcatures
3. En parlant des Crucifixions, nous entendons toujours par les premiers siècles la période du IV[e] au X[e] siècle, car auparavant, nous l'avons dit, ce sujet était inconnu.

Sur les fresques des anciennes basiliques, sur les œuvres d'orfévrerie et les ivoires des Byzantins et même des modernes Russes, nous voyons le Divin Crucifié vêtu d'une courte robe, généralement à manches, ou, un peu plus tard, d'une tunique longue (1) ; sa tête est nue (2) ou, plus souvent, surmontée, au lieu de la couronne d'épines, d'un diadème royal (3) ou d'une sorte de bonnet sacerdotal, dans lequel on a pu voir, ainsi que dans la tunique, un emblème du rôle de Prêtre et de Sacrificateur rempli par Jésus sur le Calvaire. Ce vêtement et cette coiffure sont d'ailleurs fréquemment rehaussés d'une broderie (4), comme pour mieux souligner le caractère idéaliste de la composition. Les pieds sont posés côte à côte, souvent sur une tablette ou « suppedaneum » (5), à laquelle ils sont cloués séparément (6) ; les bras sont allongés perpendiculairement au corps, dans l'axe même des branches de la croix. La tête se tient généralement droite : son expression majestueuse révèle la souffrance, mais non l'accablement. L'artiste, en représentant ici le Dieu qui meurt, se souvient avant tout que

1. Ce type est très rare dans la sculpture monumentale ; pourtant, sur le tympan de Verceil, nous voyons au Christ un long vêtement, serré aux chevilles et aux poignets.
2. Paliotto de Salerne (XI[e] siècle), ivoire du musée de Cluny (IX[e] siècle), portes de bronze de Bénévent et de Vérone *(fig. 70)*, tympan de Saint-André de Verceil (XII[e] siècle) et de Schwäbisch-Gmund. Sur un ivoire d'Essen (voir *Revue de l'Art Chrétien*, année 1905, page 41) la main du Père tient une tiare au-dessus de la tête du Crucifié (X[e] ou XI[e] siècle).
3. Porte de bronze de San Zéno de Vérone.
4. San Isidro de Léon ; mais surtout sur les ivoires et les objets d'orfévrerie : plat de reliure du musée de Cluny (X[e] siècle), etc.
5. Portes de Saint-Pons, de Saint-Gilles, de San Zéno de Vérone ; vantaux de San Zéno de Vérone, de Bénévent, de Plock ; ambon de la cath. de Pise ; ambon de Parme ; candélabre de Gaëte ; ivoires : paliotto de Salerne, plats de reliure du Musée de Cluny et de la bibl. nat. (ms. lat. 9383), etc.
6. Sur le tympan de San Isidro de Léon (XII[e] siècle) les pieds sont simplement posés, et non cloués, sur cette tablette.



Fig. 67. — Porte principale de l'église Sainte-Anastasie de Vérone. *Linteau :* Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Jésus monte au Calvaire, Crucifixion, Résurrection.

ce Dieu est tout-puissant, qu'il va ressusciter pour vivre dans tous les siècles (1).

Nos imagiers ont interprété tout autrement la suprême parole : « Consummatum

1. M. Brykczynski (*Revue de l'Art Chrétien*, année 1903, page 138) signale l'extraordinaire représentation de la porte de bronze de Plock, à Nowgorod, où Jésus en croix détache sa main droite pour la présenter à sa Mère dans un geste d'adieu : cette disposition nous donne à penser qu'il s'agit en réalité d'une descente de croix, car le même geste se retrouve sur beaucoup d'œuvres byzantines et italiennes du XII[e] siècle représentant cette scène (voir plus loin l'article : Déposition de croix).

est ! » : ils nous ont montré l'excès de la misère, de la souffrance, du délaissement : cette conception, sensible déjà dans les œuvres du XIIe siècle, s'affirme et s'accentue davantage à chaque génération d'artistes, pour aboutir, au XIVe siècle, à une exagération de réalisme presque scandaleuse, surtout dans l'école allemande. Désormais Jésus est presque nu ; seul un sordide haillon d'étoffe lui ceint les reins ; — les pieds, cloués séparément jusqu'au XIIIe siècle, sont maintenant superposés (le droit se trouvant toujours placé en dessus) (1) et transpercés ensemble d'un seul clou (2). Les côtes font saillie sur cette poitrine creusée par l'épuisement ; les chairs se déchirent, et le Corps divin, sous le poids de sa propre douleur et des péchés du monde, pend, lamentablement suspendu à ses bras, qui se trouvent ainsi naturellement relevés vers le ciel (3) ; la tête est nue (4), ou, plus souvent, couronnée d'épines (5) : rien ne manque de ce qui peut accroître la souffrance de la Victime et la compassion des fidèles.

On remarquera souvent aussi l'absence de nimbe autour du front de Jésus (6) ; mais cette particularité n'est pas spéciale au Christ en croix, et on peut la signaler, surtout à partir du XIVe siècle, sur un grand nombre de représentations soit de la Personne divine, soit des anges ou des saints.

1. Sauf sur la façade d'Orvieto.

2. A partir du XIVe siècle surtout, sur un grand nombre d'ivoires les deux jambes sont pliées ensemble parallèlement, toujours vers la droite.

3. Façade d'Orviéto, portes de Rouen, Bayeux, Fribourg-en-Brisgau, Thann, tombeau de don Ordoûo, à Léon *(fig. 68)*, etc. Cette position a été exagérée plus tard par les Jansénistes, qui y ont attaché une signification symbolique.

4. Façades de San Zéno de Vérone, Altamura, Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone *(fig. 67)* ; ambon de Parme ; chandelier de Gaëte, etc.

5. Reims, Fribourg-en-Brisgau, Strasbourg, Thann, etc.

6. Vantaux de San Zéno de Vérone et de Bénévent, chandelier de Gaëte ; ambon de Pise ; portes de Rouen, de Strasbourg, de Fribourg, en Brisgau, etc.

II. *La Croix.* — Les imagiers de France, suivant l'exemple des artistes de l'époque romane et des Byzantins, ont toujours, à part quelques différences de détail, représenté la Croix à quatre bras se coupant à angles droits, en bois équarri. La forme en « Tau » ne se rencontre que rarement sur des manuscrits ou des vitraux, plus rarement encore sur des ivoires ou des mosaïques, jamais, à notre connaissance, sur aucune porte d'église. A l'extrême limite du moyen-âge cependant, sur le monument de Schreyer, que l'immortel Adam Krafft sculptait en 1492 contre la muraille extérieure de l'église Saint-Sebald à Nuremberg, nous trouvons sur le Calvaire une croix en T : nouvelle preuve de cette originalité que nous avons déjà signalée chez les artistes allemands (1). Par contre, on rencontre parfois sur des portails, surtout en Italie, des croix dont les bras sont plus ou moins inclinés : ainsi à Altamura *(fig. 49)* et à Sainte-Anastasie de Vérone (XIIIe siècle) *(fig. 67)*. Enfin, sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle) la croix affecte exceptionnellement la forme d'un Y.

Assez fréquemment dans les œuvres byzantines et romanes, lorsque la matière employée, ivoire ou bronze, s'y prêtait particulièrement, l'artiste, pour mieux honorer l'instrument de la Rédemption, l'a orné d'une moulure (2) ou bordé d'un rang de perles (3). Cette décoration, exceptionnelle dans les ouvrages de pierre, même à l'époque romane, a complètement disparu de la sculpture monumentale dans l'époque go-

1. De même sur quelques retables : celui de Touffreville, etc.

2. Linteau de Terlizzi *(fig. 50)*, vantaux de Bénévent, paliottos de Milan (or repoussé, IXe siècle) et de Salerne (ivoire), etc.

3. Ivoires : carolingien du musée de Cluny, de l'évangéliaire d'Augsbourg; orfévrerie : reliquaire de Conques, etc. Vantaux de bronze d'Hildeshein (comm. XIe siècle).

thique. La même remarque s'applique aux croix pattées ( ), ou terminées par des fleurons ([2])

C'est probablement au XIIe siècle que certains sculpteurs imaginèrent pour la première fois de traduire littéralement l'expression consacrée des Pères « arbor crucis », l'arbre de vie opposé à l'arbre de mort du Paradis terrestre, et de figurer la croix sous la forme d'un arbre véritable, aux nœuds apparents : du moins le plus ancien exemple que nous possédions, en sculpture, de ces croix de bois naturel, paraît être celui du bas-relief composé par Antellami, vers 1178, sur l'ambon de la cathédrale de Parme ([1]); le même artiste reproduisit ce



Fig. 68. — Tombeau de don Ordoño, roi de Léon, dans la cathédrale de Léon. Crucifixion, Déposition de croix (XVe siècle). (Ces sculptures sont entièrement peintes en tons doux (estofados.)

modèle au tympan du baptistère de la même ville ([3]). — Vers la même époque nous retrouvons ce type sur le tympan de Verceil. Cette innovation fit fortune en Italie, d'abord, puis en Espagne, où nous trouvons ce type reproduit sur quelques monuments dès la fin du XIIe siècle ([2]) et surtout aux XIVe et XVe siècles ([3]), enfin en Allemagne dans la dernière période

1. Bas-relief d'Externstein (Allemagne XIIe siècle).

2. Au XVe siècle, on retrouve des croix plus ornées que jamais, terminées souvent par des fleurs de lys : ainsi le Crucifix du jubé de Louvain, œuvre de Mathieu de Layens.

3. Dans un Jugement dernier,

1. Dans une Déposition de croix.

2. Notamnent dans le cloître de Burgos ; également dans un bas-relief du cloître de Saint Domingo de Silos, etc.

3. Tombeau du roi don Ordoño, dans la cathédrale de Léon *(fig. 68)*, porte Sta Catalina dans le cloître de Burgos *(fig. 75)* etc.

médiévale [1]. Parfois même, comme à Fribourg-en-Brisgau, l'imagier accentue l'analogie, en inclinant, suivant un type que nous avons déjà signalé ailleurs, les bras de la croix comme les branches d'un arbre véritable [2]. Enfin, au sommet de cet arbre, entre les rameaux qui ombragent la tête du Crucifié, voici qu'un pélican a installé son nid et que, se déchirant la poitrine à coups de bec, il nourrit de son sang ses petits affamés (tympan de Fribourg-en-Brisgau et de Burgos (porte Santa Catalina *fig. 75*), retable du maître-autel de la Chartreuse de Miraflores, près Burgos, œuvre de Gil de Siloë, fin XVe siècle). — Quelque accoutumé que l'on soit à cette image traditionnelle du Christ s'offrant pour nous en holocauste, on peut s'étonner de la trouver ici réunie et comme confondue avec le sacrifice même du Calvaire. — Nous n'avons rencontré dans la sculpture monumentale française aucun exemple, ni de ce pélican nichant sur la croix, ni même d'aucune croix en bois naturel [3].

Les artistes byzantins et, après eux, ceux d'Allemagne ont, d'une façon plus saisissante encore, rappelé l'opposition entre l'arbre de vie et l'arbre de mort, entre la Rédemption et la chute originelle. S'emparant d'une antique tradition, d'après laquelle la montagne du Calvaire [4] aurait servi de sépulture à Adam, ils ont représenté le squelette [5], ou du moins la tête et quelques ossements [1] du premier homme au pied de la croix, tantôt dans une sorte de grotte souterraine [2], tantôt à même sur le sol [3] : le sang du Christ coule ainsi sur ces restes souillés et les purifie. — Cette disposition n'a généralement pas été adoptée par nos sculpteurs français, mais nous la rencontrons fréquemment sur les vitraux de nos cathédrales ; à Beauvais même, le peintre-verrier est allé plus loin : il nous montre, en face de Jésus en croix, Adam lui-même qui ressuscite et regarde le Sauveur avec amour [4].

Les Byzantins ont parfois symbolisé autrement encore la victoire du Crucifié sur le péché et sur la mort : l'antique serpent, enroulé au pied de la croix, essaie en vain de se dresser jusqu'à Jésus. Ce type, très commun dans les manuscrits, se rencontre aussi sur quelques ivoires [5]. Un autre type, très rare, dérivé de la même idée, apparaît sur un plat d'ivoire du musée de Metz (Xe siècle) : là, au pied de la croix même, pousse l'Arbre de la Science près duquel se tiennent Adam et Eve : rapprochement hardi du Péché et de la Rédemption.

Au pied de la croix on trouve quelquefois aussi, aux diverses époques, un calice dans lequel coule le sang précieux du Sauveur, soit directement, comme sur le gâble de Reims (XIIIe siècle), soit par l'intermé-

1. S. Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*, Fribourg en-Brisgau *(fig. 58)*, Ulm *(fig. 54)*.

2. Sur les vantaux de Nowgorod (porte de Plock XIIe siècle), la croix est bizarrement formée de branches de palmier ; de même sur ceux de Hildesheim.

3. Sauf dans les Calvaires bretons : Pleyben, S. Thégonnec, Guéhenno, Plougastel, etc.

4. Le mot « Golgotha signifie d'ailleurs lieu du crâne » et en Allemagne, aujourd'hui encore, on intercale généralement dans l'évangile de la Passion la mention de cette étymologie.

5. A Strasborrg *(fig. 57)* ; ce squelette est, au point de vue anatomique, remarquablement exact.

1. Type byzantin, notamment sur une plaque d'ivoire du XIIIe siècle de la collection Spitzer, etc. — Cette disposition s'est perpétuée jusqu'à nos jours pour certains crucifix, sur lesquels nous voyons sous les pieds de Jésus, une tête de mort et deux os entrecroisés, fixés sur le bois même de la croix.

2. A Strasbourg *(fig. 57)*, à Lucques ; de même sur de nombreuses fresques grecques.

3. A Rouen *(fig. 59)*.

4. Exemple cité par Didron : Adam et Eve figurent aussi dans la Déposition de Croix d'Externstein (Allemagne XIIe siècle).

5. Notamment sur un plat de reliure du IXe siècle, du musée de Cluny ; sur un autre conservé à Tournai, etc.

diaire d'une planchette inclinée sur laquelle reposent les pieds de Jésus, comme dans ce curieux ivoire carolingien du musée de Cluny dont nous avons déjà parlé. Mais,

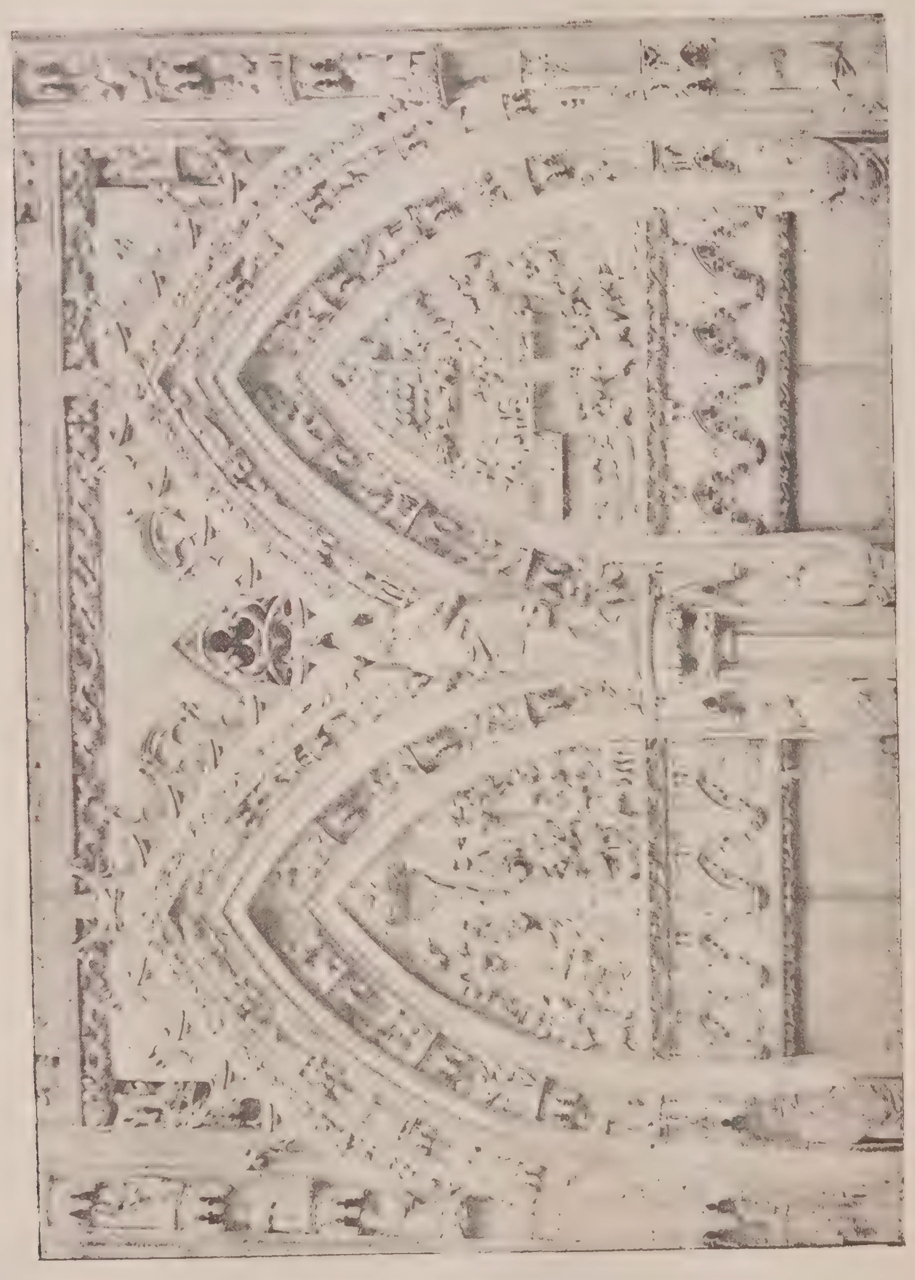


Fig. 69. — Tympan de la porte occidentale de l'église Saint-Thibault, à Thann.

à partir surtout de la fin du XIII[e] siècle, ainsi que nous le dirons plus loin, ce calice a été plus souvent confié à un ange, pour y recueillir le sang des mains du Divin Crucifié (1).

1. Sur un triptyque d'ivoire de l'ancienne collection Spit-

La croix porte fréquemment l'inscription rédigée par Pilate, soit dans son texte intégral : Jesus Nazarenus Rex Judæorum [1], ce qui est assez habituel jusqu'au XIIe siècle, soit résumée dans les quatre initiales INRI [2], ce qui est plutôt l'usage à partir du XIVe [3]. Elle est gravée généralement sur une tablette de bois fixée au-dessus de la tête du Christ, ou exceptionnellement sur la croix elle-même [4] : une fois, dans la Déposition de Croix sculptée par Antellami sur l'ambon de Parme (1178), on la trouve inscrite tout le long des bras horizontaux de la croix, disposition illogique qu'explique, sans la justifier, le désir de l'artiste d'écrire le texte en caractères lisibles à distance, ce qui eût été impossible dans le champ restreint offert par le sommet de la croix. Les imagiers français, surtout à partir du XIIIe siècle, ont volontiers remplacé la tablette de bois de leurs devanciers par un carré d'étoffe ou de parchemin, cloué sur la croix, et portant la même inscription [5]. Enfin, plus on s'avance vers la fin du moyen-âge, plus on rencontre de croix nues, sans écriteau ni inscription d'aucune sorte [6].

zer (XIVe siècle) c'est un petit personnage assis au pied de la croix, qui recueille le sang de Jésus.

1. Surtout sur les ivoires : paliotto de Salerne, plaque du IXe siècle du musée de Cluny, etc.

2. Tympans d'Ulm, de Nuremberg (Saint-Laurent), Strasbourg ; retable de Marissel ; voussure de Rue, etc.

3. Souvent aussi dans la sculpture monumentale, les artistes ont jugé inutile de graver une inscription qui n'aurait pu être lue à distance, et ils ont laissé la tablette nue : ainsi à Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone *(fig. 67)*, Strasbourg, etc.

4. Paliotto de Salerne ; ivoire carolingien du musée de Cluny.

5. Sur le tympan de Thann, par une disposition illogique, c'est un ange, volant au-dessus de la Croix, qui porte l'inscription brodée sur un voile carré. *(fig 69)*

6. Vantaux de Hildesheim et de Vérone ; bas-relief de

Les figures qui entourent le Crucifié peuvent être divisées en deux catégories : d'une part les figures symboliques : Soleil et Lune, Église et Synagogue, Anges, qui, à l'exception de ces derniers, sont spéciales à l'iconographie de l'antiquité et du moyen-âge et ont à peu près disparu du répertoire artistique lors de la Renaissance ; d'autre part les personnages historiques,



Fig. 70. Détail des vantaux de San Zeno de Vérone. La Déposition de croix.

c'est-à-dire la Vierge et S. Jean, les Saintes Femmes, les deux larrons, les soldats, les Juifs, foule qui se multiplie autour de la croix à mesure que l'on avance dans le cours des siècles.

Nous examinerons successivement ces diverses figures.

G. Sanoner,
Paris.

(A suivre.)

S. Domingo de Silos, etc. (XIIe siècle) ; Terlizzi, chandelier de Saint Paul hors les murs (XIIIe siècle) ; tympan de St-Père-sous-Vezelay (XIVe siècle) ; tombeau de don Ordoño à Léon ; retables d'Ambierle, Thielen, Airion, St-Germain l'Auxerrois, etc. (XVe et XVIe siècles) etc.



Planche I. — **Ange musicien de Fra Angelico.** (Tabernacle de la Galerie des Offices à Florence.)



Les Anges.



MAD^e Henriette Mendelsohn a consacré son érudition et ses patientes recherches à un charmant sujet, bien digne de tenter une dame chrétienne : *les anges dans l'art* (1) ; et nous la félicitons d'avoir donné un livre d'un très vif intérêt et d'une charmante présentation (2).



Fig. 1. Diptyque du XIe siècle à la cathédrale de Tournai.

Nous traiterons sommairement cette même jolie question, en puisant dans son étude de quoi rafraîchir les notes que nous avions depuis longtemps recueillies. Nos lecteurs seront, espérons-nous, tentés de recourir, pour la documentation, à l'excellent livre de Mme Mendelsohn, qui est une mine de renseignements précis (3).

1. L'auteur a pris pour thème de son travail l'étude des anges des neuf chœurs, surtout des degrés inférieurs, les plus importants au point de vue de l'histoire de l'art. Des Archanges, Chérubins et des Séraphins, il n'est question que pour autant qu'ils appartiennent à la hiérarchie. Au point de vue chronologique, Mme M. traite le sujet depuis la période gothique jusques y compris la Renaissance, et, pour bien établir les caractères de l'art allemand, elle met en parallèle les œuvres germaniques avec les œuvres italiennes ; les sources néerlandaises, françaises et anglaises ne sont mises à contribution que pour autant que les matériaux allemands fassent défaut, notamment pour la période de transition s'étendant depuis la fin du XIIIe jusqu'au commencement du XVe siècle.

Renfermé dans ces limites, l'auteur s'est proposé de bien faire voir les différences entre la manière propre aux pays du Nord de représenter les anges et le faire italien ; il y a parfaitement réussi. Le livre est attrayant, grâce à sa belle illustration ; il est facile à lire par la classification adoptée. Celle-ci comporte deux grandes divisions. La première, dans laquelle sont analysées les formes diverses sous lesquelles les anges ont été représentés ; la seconde, qui est de loin la plus importante, et dans laquelle les anges sont étudiés d'après la fonction qu'ils remplissent comme membres de la cour céleste, comme compagnons de l'Enfant divin, comme serviteurs des saints, comme gardiens des hommes et comme acteurs dans les différentes scènes de l'histoire sainte, etc.

2. *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gothik und der Renaissance.* Gr. in-8° de 154 pp., riche illustr. Behrs, Berlin, 1907. Prix : 6 MK.

3. Cet ouvrage d'érudition aura prochainement une sorte de complément, dans un beau volume que prépare la maison Desclée sur les anges, considérés plus particulièrement au point de vue religieux ; il est dû à la plume du R. P. Hoppenot, l'auteur bien connu si sympathique du *Crucifix* et de la *Sainte Messe.*



I. LE TYPE.

Il convient de représenter l'ange sous les traits de l'adolescent. Il s'agit ici exclusivement des *bons* anges. L'enfant, exempt de toute souillure, n'a pas encore l'intelligence développée ; l'âge mûr n'a pas le prestige de l'innocence. L'adolescent, doué de la virginité, de la fraîcheur corporelle, de la naïveté des sentiments et de la vivacité de l'esprit, a mérité la préférence aux bonnes époques de l'art. « Une éternelle adolescence, a dit Joseph de Maistre, brille sur ces visages célestes ; jamais ils n'ont été enfants, jamais ils ne seront vieillards. » On leur donne donc la figure de jeunes hommes, en s'abstenant de mar-



Fig. 2. — Annonciation de la sainte Vierge. — Peinture murale du XVe siècle, découverte à Bruges.

quer le caractère viril propre à l'homme terrestre (1).

Quant à leur costume, au moyen âge on les voit vêtus d'une longue robe blanche (*fig. 2*) et déchaussés toujours, puisqu'ils habitent le ciel; on leur ceint les reins, car ils sont messagers célestes. Ministres du Seigneur il convient de leur donner le costume qui sert à l'autel, hormis les insignes de la prêtrise. On leur ajoute des ailes pour exprimer la rapidité avec laquelle ils exécutent les ordres du Seigneur. Leur tête est ornée du nimbe, et ceinte de la couronne en bandeau ; à leur front brille une flamme, une étoile ou une croix. Ils tiennent souvent, comme hérauts de la parole divine, une longue hampe

1. Cum enim a mortuis resurrexerint, neque nubent neque nubentur, sed sunt sicut angeli in cœlis (S. Marc., XII, 25).

fleuronnée (*fig. 20*) ou sommée d'un petit globe surmonté lui-même d'une croix (*fig. 9*).

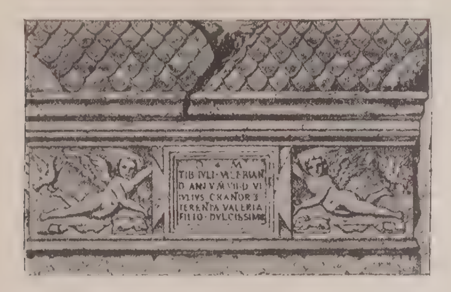


Fig. 3. — Sarcophage de Saint-Andéol (angelots en génies païens).

Tel est le type chrétien courant. Voyons quelle a été son évolution à travers les siècles.

* * *



Fig. 4. — Ange musicien. — Détail de Vivarini Alvise. (Phot. de M. Anderson, Rome).

L'ange des premiers siècles, d'abord confondu avec les génies païens (v. *fig. 3*, le sarcophage de Saint-Andéol), est de bonne heure un jeune homme vêtu de la tunique et du *pallium* (1). Dès le VIIe siècle on lui donne des ailes en même temps que le nimbe. Le moyen âge a respecté cette



Fig. 5. — Ange de l'Annonciation, statue de l'église de Sainte-Marie Madeleine à Tournai.

sage conception, qui fait de l'ange un adolescent. Albert Durer est le seul artiste ancien qui ait figuré l'ange sous les traits d'un homme adulte. Les novateurs de l'art

1. On cite comme exception un ange nu figuré dans les mosaïques de Sainte-Pudentienne à Rome.



Fig. 6. — Couronnement de la Sainte Vierge, par Raphaël au Vatican.

italien, Pisano et Giotto, n'ont rien changé au type traditionnel ; les trécentistes expriment la jeunesse sans marquer le sexe comme on le voit autour de la madone de Cimabuë, de Sainte-Maria Novella à Florence; ce sont les quatrocentistes qui ont eu le mauvais goût d'inaugurer l'ange féminin. De gracieuses jeunes filles, couronnées de fleurs et portant des rameaux de lys, font fonction d'anges autour de la madone de Dominico Ghirlandajo qui orne la galerie des Offices de Florence ; des adolescentes ailées



Fig. 7. — Le couronnement de la Sainte Vierge.

et légèrement vêtues soutiennent la couronne au-dessus de la tête de la madone du Romanino au musée civique de Padoue ([1]). Les anges du Frère Negroponte entourant la madone de Saint-François de Venise, sont aussi des êtres féminins ([2]). On a parfois représenté l'ange par un buste noyé dans une draperie flottante, forme qui a l'avantage de l'immatérialiser. Le XVIe siècle revient aux formes puissantes du jeune homme. L'angelot en forme d'enfant espiègle (*fig. 4*), évoquant le souvenir d'Eros et des génies païens, apparaît en Italie vers 1400 ([3]). Le dernier terme de la corruption du type consiste dans la tête joufflue et ailée d'un baby-chérubin voletant dans l'espace sur des ailes de passereau au nombre de deux, quatre ou six (chérubins), tel qu'on les voit, par exemple, dans le couronnement de la Vierge de Raphaël, au Vatican (*fig. 6*), en même temps que des anges en pied à figures de jeunes filles. Les Della Robbia en ont orné l'encadrement de leurs jolis tympans sculptés.



1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 383.
2. V. *Ibid.*, p. 389.
3. L'ange-enfant habillé se voit en France dès le XIVe siècle (ex. : à la cathédrale d'Amiens.)

II. LES ATTRIBUTS.

Les principaux attributs des anges sont le *nimbe* circulaire, la *nudité des pieds* et les *ailes*.

Le *nimbe* (disque lumineux, ordinairement doré, qui cerne la tête) est un attribut de sainteté, et un rappel de la lumière céleste au sein de laquelle habitent les bons anges. Par leur nimbe, les anges sont comme des



Fig. 8. — Anges musiciens nimbés. (Vignette de l'Imprimerie St-Jean l'Évangéliste).

sources de lumière (*fig. 8, 9 et 10*). L'émanation lumineuse a été rendue sensible par Taddeo Gaddi dans son Annonciation de Santa Croce de Florence, et la même



Fig. 9. — Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf. (Anges nimbés chaussés de sandales).

innovation, d'anges rayonnants de la lumière, apparait dans le tableau de la Légende de



Fig. 10. — La Madone et l'Enfant Jésus entourés d'Anges musiciens, par Bartolomeo Caporali.

sainte Ursule du maître Colonais. Stephan Lochner et Hugo Vander Goes réalisent des perspectives aériennes sur cette donnée lumineuse.

Le nimbe n'est facilement figuré qu'en peinture. En sculpture il est suppléé par le diadème, qui signifie la gloire, ou par un plateau rond doré fixé derrière la tête.

La *nudité des pieds* annonce que les envoyés de Dieu sont les habitants du ciel, étrangers à la terre; les personnages célestes ont cette prérogative, principalement la Très Sainte Vierge. Cependant la règle n'est pas absolue; les Italiens donnent parfois aux anges des sandales et les Byzantins, des brodequins (*fig. 19*).



Ange sonnant de la trompette. Ange jouant de la guitare. Ange jouant du crowth.

Fig. 11. — Peintures murales de l'église Saint-Martin à Hal.

Les *ailes* marquent la nature céleste des anges et la rapidité avec laquelle ils se rendent exécuter les ordres divins.



Fig. 12. — Fresque du XIIe siècle à la cathédrale de Tournai. (Légende de sainte Marguerite).

L'ange volant créé par l'art antique était tombé en désuétude; selon Me H. Mendelsohn, le type fut ressuscité en 1180 par Petrus Vasselutus, aux luminaires de Saint-Paul-hors-les-Murs; ses anges volent



Fig. 13. — S. Mathieu, vignette de l'imprim. St-Jean l'Evangéliste.

gauchement, mais ceux d'Arnolfo di Cam-

bio, au tabernacle de la même basilique, planent parfaitement.

Les ailes sont différemment traitées selon les temps et les lieux. Elles sont *abaissées* au repos, *volantes* quand l'ange se rend en mission. Chez les Byzantins les ailes sont souvent disposées de manière dissymétrique, l'une éployée, l'autre rabattue. Cette manière est également celle de l'époque romane en Occident. Nous en donnons comme exemple (*fig. 12*) l'un des tableaux de la légende de sainte Marguerite, peinte au

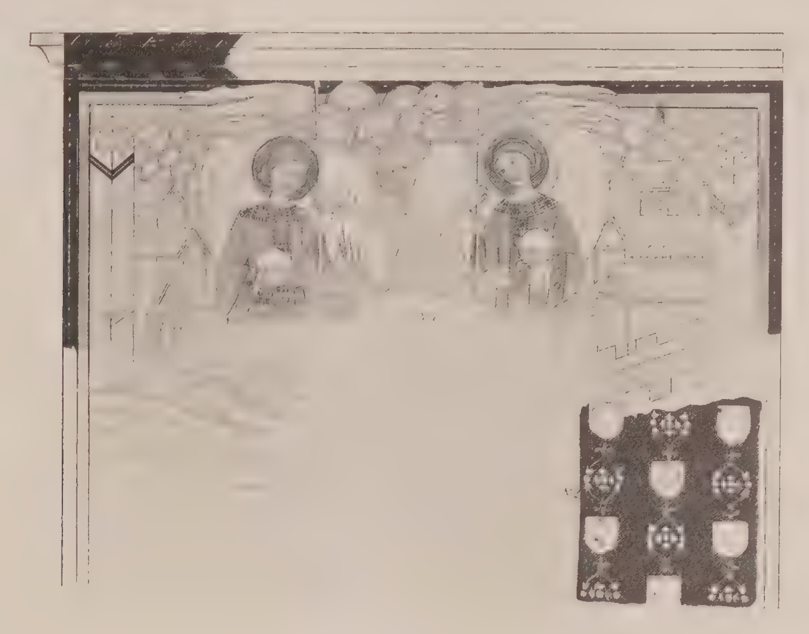


Fig. 14. — Fresque du XII[e] siècle à la cathédrale de Tournai.

XII[e] siècle sur les murs du transept de la cathédrale de Tournai. Selon feu Barbier de Montault ([1]), cette attitude signifierait une mission temporaire (?).



Fig. 15. — Peinture murale de la cathédrale de Tournai

Au XIII[e] siècle, les ailes se distinguent de l'habillement et par la structure et par la couleur. Les anges, surtout l'archange Gabriel, paraissent souvent avec des ailes



Fig. 16. — Anges portant un reliquaire.

de paon ([1]). Puis la coloration des ailes s'atténue. Le Titien, le Tintoret inaugurent

1. *Traité d'iconographie*, t. II, p. 4.

1. Tapisserie à la cathédrale d'Angers.

les ailes monochromes. Dès le XIVe siècle, les ailes tendent à se simplifier, comme on le voit dans les œuvres de Fra Angelico, de Filippo Lippi et de Signorelli qui ont créé les ailes idéales comme élégance. Le Nord a affectionné au moyen âge un type caractérisé de grandes ailes à deux rangées : une première rangée, souvent double, de plumes continues et courtes, une seconde de quelques plumes longues et éployées, pointues, dirigées vers le haut. Au XIVe siècle persiste en Allemagne la variété byzantine d'ailes dirigées l'une vers le haut, l'autre vers le bas



Fig. 17. — Baptême du Christ, linteau de porte du baptistère de Parme.

Les ailes sont parfois *ocellées*, comme on le voit aux anges, reproduits ci-dessus, représentés sur le mur de l'église de Hal (*fig. 11*) et dans les belles peintures des voûtes du château de Ponthoz, naguère reproduites dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, pl. I.

Souvent les anges gothiques émergent à mi-corps des nuées. Tels sont les beaux anges décoratifs qui ornent les tympans des arcatures sous les fenêtres des collatéraux du chœur de la cathédrale de Tournai (*fig. 15*). C'est la Renaissance, qui créa des anges impondérables se mouvant librement dans l'éther. Ils n'ont finalement plus besoin d'ailes chez le Corrège.

Dans le Nord, l'ange vole plutôt comme l'oiseau que comme un être humain ailé, et sa longue robe flottante a des allures de queue dans l'école de Cologne.

Souvent les anges, comme les autres personnages célestes, se tiennent debout sur des *nébules* (*fig. 18*), c'est-à-dire sur un nuage stylisé, ou en se hissant à mi-corps sur le même support.

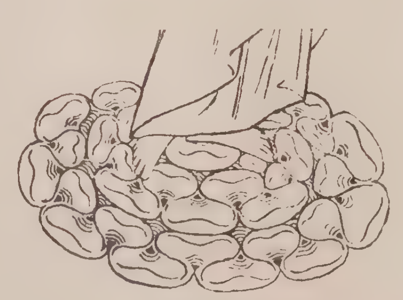


Fig. 18. — Nébules.

Maître Jean Bethune.



NOUS continuerons à commenter le beau livre que notre ancien Directeur, feu Jules Helbig, de vénérée mémoire, a consacré à son ami Jean Bethune ([1]).

Nous avons fait connaître Bethune comme restaurateur de la peinture sur verre en Belgique. Considérons-le, d'une manière plus générale, comme chef d'école d'art.

Comme nous l'avons dit, l'art du verrier lui parut le premier à restaurer, car c'était celui qui manquait le plus à la beauté des églises (froidement éclairées comme des maisons), et qui pouvait le plus facilement rehausser leur prestige religieux. Cet art, il en saisit tout de suite l'importance capitale et le charme magique ; il en apprit la technique et le sentiment artistique à l'atelier de John Hardman de Birminghan. Au début de sa carrière il le caractérise en ces termes saisissants et clairs.

« Je ne chercherai pas à produire des tableaux imitant, d'une manière toujours imparfaite, et sans doute inopportune, les tableaux peints à l'huile, mais de véritables verrières, ayant l'aspect imposant et religieux qu'on savait si bien leur donner autrefois, participant à la fois de la richesse de la mosaïque, de la variété de tons de la peinture translucide et de la majesté de la statuaire, satisfaisant l'œil par la vivacité et le mélange des couleurs et parlant surtout au cœur pour l'aider à mieux prier et aimer Dieu davantage. »

Peut-on mieux tracer les caractères et le but de la bonne vitrerie religieuse ?

Combien judicieuse, par contre, est la critique qu'il élève, avec la modération qui lui était propre, contre les vitraux alors en honneur en France :

« La plupart des vitraux exposés à Paris, ont perdu ces caractères, pourtant inséparables de l'idée que nous nous formons tout naturellement d'une surface vitrée. Ils représentent presque tous des scènes mises en perspective, des plans fuyant les uns derrière les autres, ayant une masse centrale lumineuse, tandis que les autres parties servant de repoussoirs sont sacrifiés et maintenus dans l'ombre. »

« Ne vous semble-t-il pas… qu'il y a là une véritable contradiction entre l'objet d'une fenêtre, qui doit servir à éclairer un édifice, et l'aspect de ces grandes portions de vitrail, qui, pour augmenter le relief d'un point isolé, sont ternies et obscurcies à dessein ? »

J. Helbig a défini les principes généraux du maître en fait d'art. Ces principes ne sont nullement le résultat d'un système, mais découlent de sa foi chrétienne. L'art de notre maître est l'art chrétien au sens absolu, c'est l'expression de son sentiment religieux. C'est à ce point de vue que se plaçait Bethune pour juger une œuvre ancienne ou moderne. Inspire-t-elle la piété, éloigne-t-elle la pensée de la matière, des jouissances sensuelles, l'œuvre est bonne ; plus elle élève l'âme vers l'idéal divin, plus parfaite est-elle.

Il était exclusif, oui, de tout ce qui portait au mal, de ce qui n'existait que pour le plaisir des yeux et ne comportait que vir-

1. *Le baron Bethune, étude biographique.* Imprimerie St-Augustin. Lille, Bruges, 1906.



Ostensoir du Trésor de l'abbaye de Beuron.

tuosité. Il était artiste dans toutes les fibres d'un cœur vibrant, mais chrétien dans toutes les aspirations de son âme. Le monde actuel est imprégné de paganisme littéraire et artistique et de panthéisme matérialiste. Dans sa conviction, l'art ne devait pas concourir à augmenter les dangers de ces courants anti-religieux et séducteurs. La grâce et la correction du dessin, le prestige du modelé, du clair obscur, le laissaient froid si la note chrétienne était faussée. Et, nous le demandons avec son historiographe, qui oserait en faire un grief à ce catholique convaincu ? A ceux qui s'étonnent de sa répugnance pour l'esprit de la Renaissance, Helbig rappelle ces paroles de Taine : « En Italie pendant la Renaissance, en Angleterre sous la Restauration, en France sous la Convention et le Directoire (Taine ajouterait avec raison la République française actuelle), on a vu l'homme se faire païen comme au premier siècle. Du même coup il se retrouvait tel qu'au temps d'Auguste et de Tibère, c'est-à-dire voluptueux et dur ; il abusait de lui-même; l'égoïsme brutal ou calculateur avait repris l'ascendent ; la cruauté et la sensualité s'étalaient. La société devenait un coupe-gorge et un mauvais lieu. Quand on s'est donné ce spectacle, et de près, on peut évaluer l'apport du christianisme dans nos sociétés modernes, ce qu'il y introduisit de pudeur, de douceur et d'humanité, ce qu'il y maintient d'honneur et de bonne foi, de justice ; ...... et le vieil Évangile, quelle que soit son enveloppe présente, est encore aujourd'hui le meilleur auxiliaire de l'instinct social. Ce que, selon Taine, le vieil Évangile est encore au point de vue de la conservation sociale de la société, Bethune voulait que le même Évangile le fût dans l'art » ([1]).

1. Taine, *L'Église et le temps présent. Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1891.



La Sainte Face.

PEINTURE A L'HUILE, PAR LE BARON BÉTHUNE.

L'invasion de l'esprit de la Renaissance dans l'art moderne s'est perpétuée par l'enseignement académique, à l'encontre duquel Bethune fonda, avec le concours du F. Marès, l'école de Saint-Luc. Son âme chrétienne était choquée d'une méthode, qui semble avoir pour objet de n'étudier l'homme que comme l'animal le plus beau de la création.

Bethune, qui était architecte, voyait dans la peinture et la statuaire des arts décoratifs en même temps que des arts d'expression, mais d'expression selon son noble et pur idéal. Il associait, dans un concept intégral, tous les arts tributaires de l'architecture, et sa connaissance intime de leurs techniques diverses lui permettait de les faire concourir en une parfaite harmonie, qu'aucun artiste moderne n'a su réaliser si pleinement. Écoutons-le, communiquant à un de ses élèves son idéal artistique :

« Vous avez dû être surpris de trouver en moi une conviction si complète, une admiration si décidée pour les œuvres de l'art dont les formes vous semblent étranges et défectueuses au point de vue du naturalisme, et maintenant que vous voyez vous-même ces belles choses dans les églises de votre pays et que vous réfléchissez, vous admirez avec moi. Vous savez combien il est difficile de composer avec énergie et de matérialiser par le crayon les vertus chrétiennes, comme on les pratiquait habituellement aux âges de foi. La foi, la franchise, l'énergie, l'exquise délicatesse sont aujourd'hui bien rares dans la société; est-il étonnant, après cela, de n'en plus retrouver de traces dans l'art moderne ? L'indifférence et le doute remplacent la foi, elles ont attiédi l'imagination ; la condescendance et le sensibilisme ont remplacé la franchise et l'énergie ; l'envie et l'égoïsme ont abruti les cœurs et glacé le sentiment catholique, que l'on ne retrouve plus guère que derrière la grille du cloître.... »

« Nous nous voyons bien un peu isolé, dans notre admiration pour les perfections



Bannière de Congrégation.
(D'après une esquisse du baron Bethune.)

spiritualistes ; mais cette considération ne doit pas nous décourager, car nous savons que notre cause est juste, et que nos efforts, nonobstant notre faiblesse, ont pour objet la gloire de Dieu, le salut de notre âme et le bonheur de notre prochain. »

On mesure ici la hauteur de l'idéal du maître.

*
* *

J. Helbig s'est appliqué à raconter d'une manière plutôt objective la vie admirable de son ami, sans vouloir faire l'apologie de sa doctrine, et même sans en donner un exposé systématique et complet. D'ailleurs Bethune était un admirable et laborieux artiste, nullement un théoricien. Nous qui avons eu le bonheur de nous exercer sous sa direction, nous n'avons jamais obtenu de lui l'exposé d'une méthode ni de règles d'art. Il semblait vouloir que l'œuvre artistique sorte du cœur plutôt que de l'esprit, et redouter que des recettes formulées ne servissent à des productions banales, exemptes de souffle. Il insistait seulement sur la nécessité de conformer l'œuvre à son but, et montrait par d'abondants exemples de quelle logique admirable sont imprégnées les œuvres du moyen-âge qu'il affectionnait.



Isaïe, David, Jérémie, panneau d'un des vitraux de la *Votifkirche*, à Aix-la-Chapelle.
(D'après le carton du baron Bethune.)

Bethune a été apprécié, avec une justesse particulière, par l'auteur d'un remarquable article qui vient de paraître dans le *Bulletin des métiers d'art*, qui est un peu l'organe des écoles de Saint-Luc [1]. Comme le remarque l'écrivain de cet article, qui signe E. G., les principes du maître bouleversaient les no-

1. Livraison d'avril 1907, p. 305.

tions généralement reçues de son temps. « Ils tendaient à mettre l'originalité là où ne régnait que l'imitation et la routine ; ils invoquaient la raison là où dominaient les formules ; mieux encore, ils voulaient soumettre au régime de l'utilité sociale un art qui prétendait n'exister que pour lui-même. »

Les principes du maître se découvrent seulement dans ses œuvres. « Celles-ci relèvent toutes d'un art appliqué à servir, à ennoblir tous les besoins matériels et toutes les tendances morales de l'être... » Son art est social, chrétien, national, rationnel.

« En fait, bien peu aperçurent la véritable portée de la révolution que Bethune venait d'opérer ; dans ses œuvres la critique a vu d'abord des accidents... Certains s'attachèrent au mouvement créé par B..., parce qu'ils y voyaient un effort pour le relèvement dans l'art religieux, tombé très bas ; d'autres aimèrent en lui les formes souvent rappelées de l'art médiéval... Au contraire, il y en eut qui taxèrent de copie, d'imitation servile..., ces inspirations d'un art déprécié par l'Académie... La question n'était pas là. Certes Bethune, logiquement obligé de se rattacher à une tradition, avait hardiment remonté au moyen âge. Mais, à la vérité, copiste il ne fut point et il ne préconisa jamais de l'être. Si certaines de ses œuvres sont étroitement apparentées à des types anciens, jamais cette ressemblance n'existe pour elle-même. Elle est motivée, au contraire, par l'analogie des causes. Elle s'est imposée parce que la solution la plus utile n'a pas paru être ailleurs. Et il faut se rappeler que mainte création



Château de Schelderode lez Gand,
construit par M. F. van de Poele pour lui-même.

de Bethune n'offre aucune similitude avec aucun type ancien, soit que ce type n'existât pas, soit que le maître s'en soit franchement détourné, mais dans tous les cas parce que le besoin moderne ne correspondait plus au besoin ancien. »



Église de Trieu de Courrière (province de Namur). (Construite d'après les plans du baron Bethune.)

Le rédacteur distingué du *Bulletin des métiers d'art* conclut en ces termes, d'une parfaite justesse :

« Ce n'est pas représenter telle qu'elle est la grande et géniale figure de Bethune, que de la borner au tracé d'un homme d'œuvre et d'un artiste pieux. Elle est d'une autre stature, et le geste de son action a une envergure, autrement puissante. Les principes d'art élevés par Bethune sont vrais, profondément vrais, entièrement vrais, à un point de vue purement humain ;

s'ils sont admirables aussi sous le rapport religieux, c'est parce que la vérité humaine ne saurait complètement exister en dehors de la vérité religieuse. Profondément artiste et entièrement chrétien, dans ses actes et dans ses pensées, Bethune a si parfaitement retenu la vérité dans les deux domaines, qu'aucune contradiction n'a pu s'élever entre eux. Toute son existence a servi de modèle. N'est-ce pas le contraire des chrétiens élevés à l'école d'esthétique païenne ? Il règne entre leur vie d'artiste et leur vie d'homme une opposition perpétuelle bien faite pour annuler les efforts et admoindrir les caractères. »

En traçant ces dernières lignes, nous ne



Bibliothèque de l'abbaye de Maredsous.

pouvons nous empêcher de penser, non sans une certaine pitié, à des amis égarés qui y sont portraicturés au vif. Tel est l'auteur d'un compte rendu de la vie de Bethune dans les *Notes d'art et d'archéologie* (1). Le pauvre, il n'accorde même pas le nom d'artiste à ce chef d'une puissante école, qui compte des centaines de disciples fervents, des milliers d'admirateurs et de détracteurs... Pour ce monsieur, Bethune ne fut qu'un copiste.

« Le baron Bethune a multiplié les occasions de démontrer, que la formule esthétique du christianisme était incapable de vivre à l'unisson de celles que renouvellent les races (*sic*), plusieurs fois par siècle, avec les progrès de l'esprit humain. Il faut avoir le courage de dire que cet homme admirable s'est trompé, qu'il a fait fausse route et que les restaurations ou adaptations dont il peupla l'Europe (1) furent autant d'erreurs. En

1. Numéro de mars 1907, p. 67.

1. L'Europe ! mais Bethune n'a guère rien produit en dehors des Flandres, hormis ses mosaïques et ses vitraux d'Aix la Chapelle.

essayant d'arrêter l'évolution de l'art religieux, il a créé la légende de son impuissance ; en lui donnant pour idéal les découvertes archéologiques, il pouvait dessécher les sources d'un génie [1] créateur d'illusions que réclame l'humanité à toutes les étapes de son existence. On doit se souvenir du passé, mais on ne vit que du présent, les yeux fixés sur le mystérieux avenir. Après Ingres et Delacroix, sans oublier les maîtres modernes, le baron Bethune prétendait rénover la polychromie dans le style du « *Saint-Sulpice* » belge, le vitrail gothique, l'orfévrerie médiévale, mille procédés qui ne relèvent plus que du domaine de l'antiquaire [2]. Il eut le tort d'imposer cette néfaste habitude de tout subordonner au génie des races (encore!) mortes, alors que jamais ne fut plus désireux de vivre le génie des races vivantes [3]. Certes, l'étude que nous font lire les éditeurs du livre du regretté Jules Helbig démontre combien le baron Bethune cherchait l'excuse de ses médiocrités dans le culte des grandes Gildes. Quoi qu'il en soit, elles existent, elles ont faussé le goût des catholiques, elles ont empêché l'éclosion d'un grand nombre d'œuvres originales. Plus on les subit, plus on se persuade que la carrière du baron Bethune fut une période d'éclipse contre laquelle nous avons le devoir de protester. Il faut avoir visité, en Belgique, en Allemagne ou en Angleterre, les églises où passa cet apôtre du *poncif* pour apprécier combien le ridicule de sa production est en raison directe des superficies qu'elle occupe. Il faut comparer l'art médiéval véritable à l'art moderne pour se persuader que l'esthétique du baron Bethune fit plus de mal que les vandales et les révolutionnaires. »

Pures déclamations! Exposez-nous donc, Monsieur des races vivantes, vos principes salutaires et les œuvres qui réalisent votre idéal, et nous verrons ce qu'en vaut l'aune. En attendant, nous achèverons de citer l'excellente étude de M. E. G. :

« Pour répondre au reproche d'imitation, il suffirait de montrer un autre caractère de l'art de Bethune : sa personnalité. Il faut d'ailleurs absolument en tenir compte pour bien apprécier son œuvre. Peu d'artistes furent aussi personnels que lui. Ses travaux se reconnaissent à distance, ils portent une marque qui ne peut tromper. On pourrait presque dire que Bethune, comme toutes les personnalités puissantes, ne savait pas copier. Il est des artistes qui doivent se déclarer incapables de reproduire. Leur personnalité est si vigoureuse et si débordante, qu'elle se refuse à voir ce qui ne répond pas à son sentiment propre... Ainsi en est-il de Bethune. Voyez ses études de voyage, recueillies dans tant de milieux et d'époques. Il n'en est pas dont le sentiment ne concorde avec les œuvres qu'il a produites, il n'en est pas où l'on ne voie accusé l'idéal répondant au cœur de l'artiste. Et c'est de celui-ci qu'on a dit qu'il était un copiste ! »

Bethune fut un vrai rénovateur en architecture. Avant lui ses compatriotes construisaient les églises comme des granges [1] ou comme des cathédrales en miniature. C'est lui qui a créé le type gracieux, répandu en Belgique, d'églises modestes, mais élégantes et pieuses. Devant compter avec des ressources restreintes, il s'inspira, avec sagesse, des principes de la construction en briques brugeoise de la première époque. Il tira un parti précieux de la brique chanfreinée, de l'ébrasement des baies par retraits embrassant des travées verticales de fenêtres, de la lucarne flamande remise en honneur, des tablettes rampantes sur les pignons à oreilles, des lancettes jumelles et des triplets sous décharge, du berceau lambrissé, etc. ; il inaugura la construction sincère, apparente et une coupe des pierres et des bois d'une sagesse admirable ; il répudia les enduits externes et l'ornement

1. Quel pathos !

2. A la place du vitrail gothique et de l'orfèvrerie médiévale, l'art moderne n'a su rien produire qui vaille dans le domaine religieux.

3. De quelles races s'agit-il ? Vous figurez-vous que des races humaines se soient éteintes depuis les temps gothiques ?

1. Il n'y est d'exception que pour un très petit nombre d'églises belges, notamment trois ou quatre de Carpentier.

postiche, il réforma la menuiserie selon les meilleures règles techniques, et apprit à ses disciples à greffer la sculpture intimement sur la membrure architectonique. En un mot, il épura et réforma la technique architecturale avec une maîtrise parfaite et dans un esprit de rationalisme fécond Ses procédés, il est vrai, s'inspirent et se prévalent des traditions du moyen âge, mais il n'a pas copié de sa vie un seul édifice ancien et toutes ses productions sont plus originales, comparées aux types médiévaux, que la plupart des prétendues créations de nos modernstylistes en regard des styles récents ou antiques.

Loin de copier des formules mortes, Bethune a repris des traditions encore enracinées dans notre sol et leur a communiqué une sève nouvelle. Son initiative féconde a suscité des centaines de disciples; elle a donné naissance à une école qui ne périra point et qui, cette année encore, donnait des preuves éclatantes de sa productivité harmonieuse.

L'Exposition organisée au mois d'avril dernier à l'École Saint-Luc de Gand a été pour le public, qui connaît pourtant la haute valeur de cette institution, une véritable surprise et un sujet d'admiration. On y a produit, dans toutes les branches de l'art, des œuvres de belle technique, de forte expression décorative et d'esthétique très pure, et l'on peut dire que nulle école n'est en état de réaliser un ensemble aussi complet et aussi homogène en ce qui concerne le concert des diverses industries d'art associées à l'œuvre construite. Visiblement le génie de Jean Bethune planait sur cette exposition, dont nous reparlerons prochainement.

L. Cloquet.

P. S. Nous donnons ci-contre une planche chromo : une tête du Sauveur, peinte à l'huile par Jean Bethune.



Tête de page d'un bréviaire édité par l'imprimerie Saint-Jean Évangéliste à Tournai. (Dernier dessin fait pour cette maison par le baron Bethune, le 17 mai 1894.)

Mélanges.

Jésus-Christ représenté comme Apothicaire (Notice iconographique).



PENDANT une cure à la ville de Baden-lez-Vienne, j'ai eu l'occasion de voir dans une droguerie un tableau représentant Jésus comme apothicaire. J'en ai fait prendre une photographie dans l'idée d'être agréable aux lecteurs de notre Revue. Malheureusement elle ne donnera qu'une faible idée de l'original ; celui-ci étant peu éclairé la photographie est mal venue. Je vous l'envoie telle quelle en l'accompagnant d'une [illegible] description.

Le curieux tableau fut acheté dans une pauvre droguerie de la Haute-Autriche par M. Adolphe Grimm, chevalier de Grimburg, propriétaire de la pharmacie « *Zum Heiligen Geist* », grand amateur et possesseur d'une des plus belles collections privées d'antiquités qu'on puisse voir.

Le visage du Christ est jeune et les cheveux sont longs et noirs ; l'étoffe du vêtement est noire et rouge. Jésus se trouve debout devant une table et tient dans la main droite une balance tandis qu'il lève la main gauche. Un calice avec l'hostie est placé au milieu de la table et porte l'inscription : *Glaube* (Foi). Des deux côtés du calice se trouvent des boîtes portant ces inscriptions : [illegible] (constant), *Aufrichtig* (prudent), *Hoffnung* (espérance), [illegible] (miséricorde), [illegible] (modérément). Les inscriptions des flacons posés sur les rayons du fond sont illisibles, hormis une : *Augen* (yeux). Sous la balance on lit : *Gerechtigkeit* (justice) et au bas du tableau le texte de S. Matthieu XI, 28 « *Komt her zu mir* [illegible] *ich will Euch erquicken* ». Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis, et ego reficiam vos (1).

Grâce à l'obligeance de M. B. Herz, un compatriote qui dirige la pharmacie, je fus mis en possession d'un numéro de la « *Pharmaceutische Post* », feuille hebdomadaire professionnelle, par lequel j'appris qu'il existait un certain nombre de peintures représentant le même sujet. Messieurs les rédacteurs de ce journal ont eu l'amabilité de nous communiquer les clichés représentant quelques-uns de ces tableaux.

Que le fondateur de la religion chrétienne soit honoré non seulement comme médecin de l'âme mais encore comme guérisseur des maux corporels, rien d'étonnant : les guérisons merveilleuses qu'il opéra et qui nous sont relatées par l'Écriture l'ont fait passer comme Maître. Mais que le Fils de Dieu fut souvent représenté comme dispensateur de médicaments, comme pharmacien, ce sera peut-être du neuf pour plusieurs de nos lecteurs. Déjà H. Peters dans le « *Janus* » de Harlem, et Kremers dans le « *Pharmaceutical Review* » de Milwaukee (États-Unis) avaient fait mention de sept tableaux représentant le Sauveur comme apothicaire.

Notre fig. 2 est la reproduction d'une peinture appartenant à la famille de feu A. Hellmann (1) ; elle provient probablement d'un vieux couvent et est plus remarquable par son originalité et par son âge que par sa valeur artistique.

Nous y voyons dans une pharmacie, Jésus debout tenant la balance de la main gauche ; au fond plusieurs rangées de flacons dont les inscriptions sont restées lisibles pour la plupart : Générosité, Pureté, Bonté, Crainte de Dieu, Obéissance, Sainteté, Constance, Miséricorde, Joie, Ferveur, Franchise ; puis : Eau pour le cœur, pour les yeux, pour les forces. On voit que cette pharmacie ne contient pas des médicaments, de la materia medica, mais bien des remèdes pour les maux de l'âme ; sur les images suivantes nous trouverons aussi des noms de drogues médicinales.

Sur le livre entr'ouvert nous lisons le texte : *Heureux ceux qui écoutent la parole de Dieu et qui la suivent.* Près du livre nous remarquons le symbole des trois vertus théologales « Foi, espérance et charité », et puis, sur une feuille dé-

1. [illegible] le texte allemand selon l'orthographe de l'époque, soit [illegible] approximative de l'œuvre.

1. M. Hellmann, pharmacien à Vienne, l'avait reçue de l'oncle de sa femme W. P. William, curate-Bénéficial de l'église Saint-Pierre.

ployée, nous retrouvons le verset XI 28 selon Saint Mathieu.

Th. Fontane, dans son livre « *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* », décrit comme il suit le tableau qu'on voit dans l'église protestante de Werder sur le Havel (*fig. 3*)

« L'on trouve ici, entre autres, un tableau d'autel connu à Werder sous la dénomination étonnante mais très



Fig. 1. — Jésus apothicaire. Collection A. Grimus, Vienne.

significative de « le Christ apothicaire ». Le sujet est si anormal, si unique dans son genre, que nous voulons en donner une courte description. Jésus, habillé en rouge, se tient debout derrière une table de dispensaire tenant en main une balance de pharmacien. Devant Lui, bien ar rangés, se trouvent huit vases à étiquettes portant les inscriptions : Grâce, Secours, Charité, Patience, Paix, Constance, Espérance, Foi. Dans chacun est plongée une cuillère. Devant les flacons et comme sujet principal est point un sac rempli de *Kreuz-Wurts*. Jésus vient d'en

prendre une poignée qu'il jette sur l'un des plateaux de la balance, comme contre-poids de l'autre sur lequel se trouve la faute. Sur un phylactère on lit :

Les malades ont besoin de recourir à l'art du Docteur, mais non les hommes bien portant. Je suis venu pour appeler les pécheurs à la pénitence, non les hommes pieux (Matt. 9 V 12) (1).

Pour compléter les données de Fontane, disons que sur l'affiche à côté de la tête du Christ se trouvent inscrits d'autres textes du vieux Testa-



Fig. 2. — Jésus Apothicaire. Collection Hellmann, Vienne.

ment et que des copies de ce tableau se voient à Plötzin-lez-Werder et à Lehnin.

Les fig. 4 et 5 sont des reproductions de peintures sur verre conservées au musée national de

1. Ici Fontane fait erreur, ce n'est pas sur un phylactère, mais bien sur le bloc peint en blanc vers l'avant du tableau que se lit

Zurich. Le vitrail rond est peint sur verre rouge et bleu. En haut,vers la droite, se remarquent les armes du donateur avec l'inscription.

Michel Weltz, Marie Zundlini, sa première femme et Suzanne Federlini, sa seconde femme, 1630.

Sur le cadre se trouvent les mots :

Croyez, ayez confiance et espérez en moi, je suis le vrai Médecin.

Dans le champ à gauche,au-dessus et à gauche du Christ, on lit en plus du verset de S. Mathieu XI, 28 déjà cité :

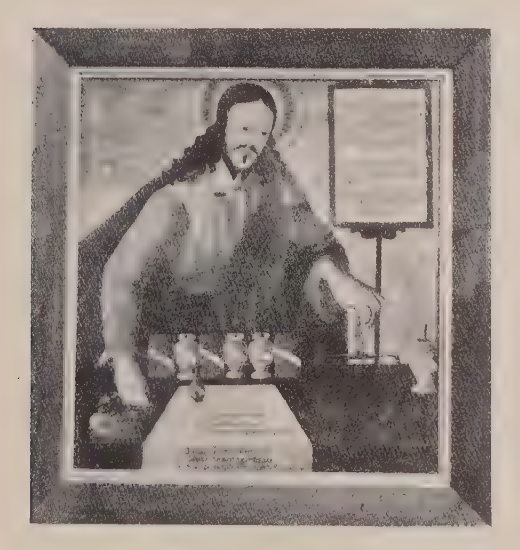


Fig. 3. — Jésus Apothicaire. Eglise de Werder-lez-Postdam.

Venez, achetez sans argent et gratuitement.

Ce fragment est pris du verset I, 55 d'Isaïe :

Vous tous qui avez soif, venez chercher de l'eau; et que ceux qui ne possèdent pas d'argent achètent sans argent et gratuitement et du vin et du lait.

Sur la table derrière laquelle Jésus se tient debout, se trouvent nombre de vases renfermant d'après les étiquettes des médecines pour l'âme : Piété, Vérité, Consolation, Foi, Espérance, Charité, Grâce, Constance, Patience, etc. De médicaments proprement dits, il n'y a que le « *Kreuzwurz* », seneçon, qui est employé ici à cause de la consonnance allemande, le mot



Fig. 4. — Jésus distribuant des médicaments. Vitrail au musée de Zurich.

Kreuzwurz se traduisant littéralement par « racine de la croix ».



Fig. 5. — Jésus Apothicaire. Vitrail du musée de Zurich.

L'artiste inconnu qui a produit le vitrail de fig. 5 s'est servi des mêmes extraits de la Bible déjà cités. Dans son rôle d'apothicaire Jésus

l'inscription ci-dessus en même temps que le verset XI, 28 déjà rencontré dans les deux tableaux précédents et le verset (M. XI. 29) : « Ainsi vous trouverez le repos de l'âme ».

Fontane se trompe aussi lorsqu'il écrit que le tableau est unique en son genre et qu'il aurait été peint sous l'influence de l'art de la Réforme.

distribue des médicaments spirituels pour guérir l'âme. Ici, au lieu de peser de « l'herbe de la croix », Jésus est représenté criant à ses disciples:

Appelez-moi lorsque le danger est proche, je vous écouterai. — Cherchez et vous trouverez ; frappez, on vous ouvrira.

Il tient la balance comme symbole de la justice ; sur la couverture du livre se lit « *Évangile médicinale* ».

Tandis que la peinture de Werder est médiocre, les deux peintures sur verre ont beaucoup plus de valeur artistique, tout en n'étant pas des chefs-d'œuvre. La seconde des deux possède une note dramatique très intense dans la conception comme dans l'exécution ; par un examen attentif on peut constater que l'image du Christ a été étudiée avec beaucoup de soin, ce qui n'est pas le cas pour la première.

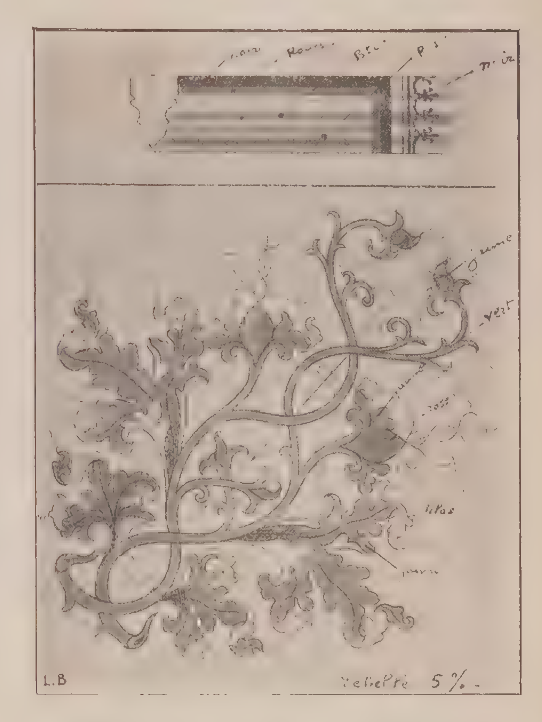
Dans le musée germanique de Nuremberg et dans la chapelle du château de Wittgenstein se trouvent deux autres tableaux ayant beaucoup d'analogie entre eux et représentant le Christ comme apothicaire dans une « *Wohlbestellte Seelen-Apotheke*, c'est-à-dire dans une pharmacie bien pourvue pour les âmes.

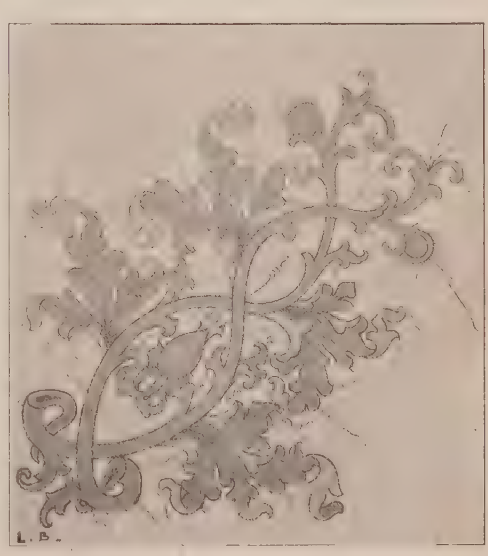
A. Brykczynski.

Découverte de peintures décoratives à l'église Sainte-Walburge à Audenarde.

'IMPORTANCE de peintures, découvertes au cours de récents travaux de restauration dans l'église Ste-Walburge à Audenarde, a peut-être été surfaite par la presse quotidienne. Néanmoins elles ont un intérêt réel et méritent d'être signalées dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Les nefs de Sainte-Walburge, pas plus que celles de plusieurs autres grandes églises belges du moyen âge, n'ont jamais été polychromées complètement. A part peut-être la décoration de quelques chapelles et les figures de saints qui se trouvaient sans doute çà et là sur les colonnes, on n'y voyait guère de peintures murales qu'à la voûte. Celles-ci seules sont conservées ; des teintes vagues qui se remarquent à certains endroits, sont tout ce qui permet de soupçonner l'existence de peintures dans les basses œuvres. La décoration de la voûte est





Sainte-Walburge à Audenarde.
Décoration peinte des nervures et voûtains de la haute nef.

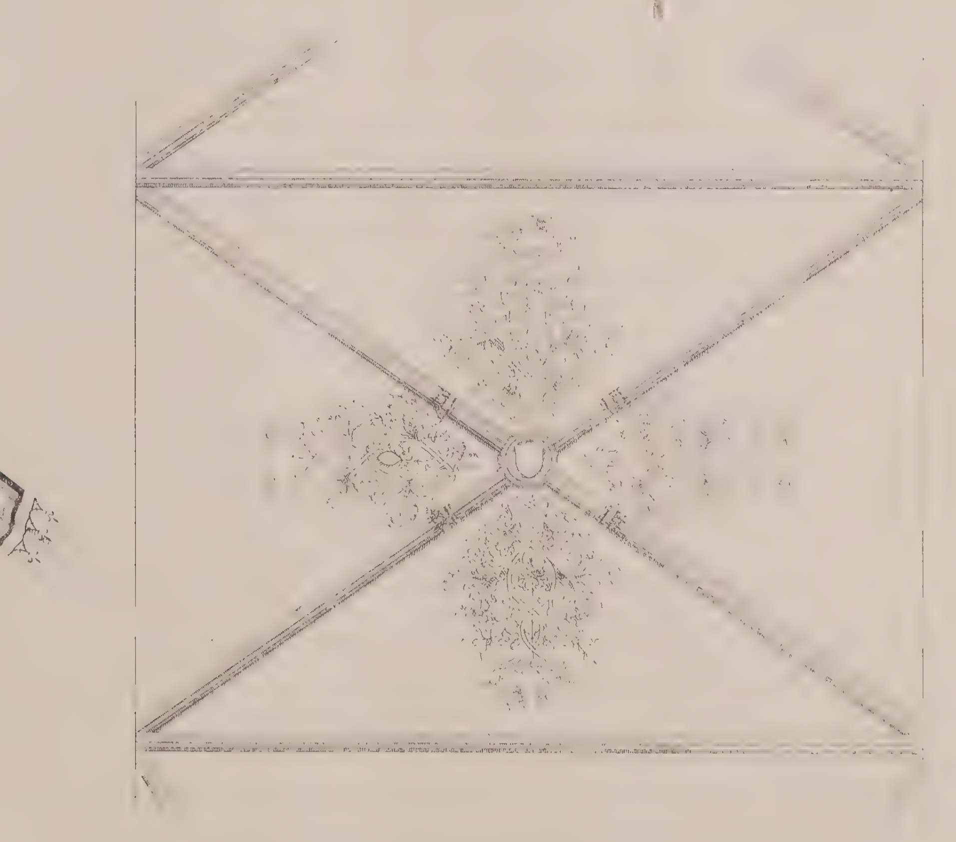
moins riche que celle de l'église de Neeroeteren et surtout de l'une des chapelles rayonnantes de

Saint-Pierre à Louvain et de Saint-Martin à Alost. Mais elle a le mérite de décorer avec un bon goût sobre toutes les travées de haute nef.

Par son style cette décoration se rapproche de la polychromie des voûtes de Neeroeteren, de Saint-Paul et de Saint-Jacques à Liége.

Les peintures sont exécutées à fresque sur les voûtes de la haute nef et celles de la première travée des nefs basses. Les clefs de ces voûtes, roses ou écussons sculptés, conservent des traces de couleurs, les nervures, jusqu'à un mètre environ de la clef, ont conservé une ornementation de traits noirs, rouges, bleus et roses, parallèles aux moulures. Dans chacun des voûtains des branches entrelacées portant des feuilles, et des fruits : feuilles fantaisistes très découpées pommes de grenade, etc., partent de la clef et ornent en s'épanouissant toute la partie centrale des voûtes.

Les couleurs étaient devenues très ternes, grâce aux couches de chaux qui les avaient recouvertes durant si longtemps : les branches étaient vertes, dans les feuillages on remarque du jaune, du lilas, du rose, les fruits sont jaunes et roses. Il existe d'ailleurs une certaine variété de couleur et de dessin d'une travée à l'autre.



Voûte d'une travée de la haute nef avec sa décoration peinte.

Toute cette décoration est postérieure de très peu d'années à la construction des nefs de Sainte-Walburge. Celles-ci datent du premier tiers du XVIe siècle. En 1506 fut posée la première pierre de leurs colonnes cylindriques.

L'intérêt de la découverte réside avant tout dans ce fait que les peintures décoratives de style gothique sont rares dans les églises des Flandres.

Il faut espérer que cet exemple d'une église qui a conservé l'enduit et les peintures primitives de ses voûtes, donnera à réfléchir, dans une

contrée où le goût de la brique nue règne trop jusqu'à présent. L'exemple est d'autant plus remarquable qu'à Sainte-Walburge on a exécuté la décoration peinte aussitôt après l'achèvement des nefs, alors que le transept était tout au plus construit à moitié, puisqu'il est demeuré à demi inachevé jusqu'à présent.

Les peintures découvertes n'étaient pas totalement inconnues. Déjà en 1857 M. Van Cauwenberghe signalait leur existence (*Description historique et architectonique de l'église Sainte-Walburge à Audenarde* dans le *Messager des sciences historiques*, 1857, pp. 226 et suiv.). Ce fait mérite l'attention. Il prouve combien les restaurateurs ont intérêt à profiter des travaux de leurs devanciers et, en particulier, à étudier d'après les documents et les historiens locaux, l'histoire des monuments qui leur sont confiés.

Nous devons à M. L. Bressers, l'habile décorateur qui est chargé de restaurer les peintures d'Audenarde, les calques que nous publions ici à échelle réduite. Le léger plâtrage des voûtes était en trop mauvais état pour pouvoir être conservé. M. Bressers a d'abord relevé les peintures avec une exactitude scrupuleuse. Il les a reproduites ensuite fidèlement sur l'enduit nouveau.



Décoration peinte des voûtains.

Une décoration semblable a été découverte depuis peu de mois dans deux autres églises, restaurées comme Ste-Walburge sous la direction de M. l'architecte Langerock : notamment à Notre-Dame à Aerschot et à St-Quentin à Louvain. Dans cette dernière église les voûtes avaient aussi été recouvertes d'un enduit aussitôt après leur construction. Le travail de plâtrage avait été prévu à la fin du XVe siècle dans le contrat même passé pour la construction des voûtes [1]. Or, lors de la restauration récente l'architecte avait reçu pour mission de laisser les briques à nu !

A Aerschot et à Louvain la décoration peinte est à la fois moins artistique et moins bien conservée qu'à Audenarde.

Il est vraisemblable qu'un jour on découvrira aussi une décoration peinte sur les voûtes de la haute nef de l'église St-Pierre à Louvain. Cette décoration existe sur un tableau dû à H. van Steenwyck (1550-1603), le peintre d'intérieur d'églises. Ce tableau, conservé au musée de Bruxelles, représente l'intérieur de l'église Saint-Pierre. D'anciens comptes nous apprennent que

1. E. Van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louvain, 1891-1895, p. 380.

le peintre Hubert Stuerbout décora les clefs de voûte du chœur en 1439, alors que le transept était encore en construction ([1]).

R. M.

Deux Imagiers dijonnais du XVIe siècle.

(1er ARTICLE.)



IL n'y a jamais trop de noms propres dans l'histoire de l'art, mais les découvertes faites dans les archives publiques ou privées substituent souvent aux noms consacrés par la tradition, des personnalités artistiques nouvelles et jusqu'alors obscures. C'est ainsi qu'une œuvre importante du seizième siècle, le *Jugement dernier*, qui, à l'église Saint-Michel de Dijon, remplit le tympan central du grand portail, n'est plus désormais anonyme. Le secret de son état civil a été livré par les archives paroissiales, non en entier, toutefois, ainsi qu'on le verra.

Ce morceau remarquable a été attribué traditionnellement, mais sans l'ombre d'une preuve, à Hugues Sambin, l'homme universel à Dijon dans la seconde moitié du seizième siècle. C'était un Comtois venu de Gray à Dijon pour y chercher fortune ; bien que le duché et le comté de Bourgogne eussent été séparés par le traité de Senlis en 1493, et appartinssent à deux États en guerre à peu près perpétuelle, la France et l'Empire à qui fut substituée l'Espagne, l'acte de neutralité de 1522 fit vivre en paix pendant plus d'un siècle les deux provinces voisines.

Notre Graylois entra dans l'atelier de Jehan Boudrillet, de Troyes, « menuisier » établi à Dijon, qui avait exécuté les stalles de l'église abbatiale Saint-Bénigne, commandées par l'abbé Frédéric Frégose et le couvent, suivant acte de Chaussedé, notaire à Dijon, du 17 août 1527. Ces stalles que la Révolution n'a pas épargnées et dont il n'existe même pas un dessin, étaient dans le beau style fleuri, encore à demi gothique, un peu païen, du portail inférieur de Saint-Michel, qui est sensiblement à peu près contemporain. Bien entendu, il faut prendre le mot « menuisier » au sens élevé de sculpteur sur bois.

Hugues Sambin, reçu maître le 8 mars 1549, nouveau style, s'établit définitivement à Dijon et épousa la fille de Boudrillet, dont il eut un fils qui travailla avec lui. Les plus beaux travaux de menuiserie ornée exécutés à Dijon dans la seconde moitié du seizième siècle, comme la petite porte dite du Scrin et la clôture de l'ancienne chapelle, au palais du Parlement, sont l'ouvrage de Hugues Sambin, que l'on appelait familièrement Huguet, sans doute à cause de sa petite taille. On peut aussi lui attribuer, selon toute vraisemblance, la belle porte extérieure du palais ; elle est bien de son style, toutefois le document de la commande nous fait défaut. Cette porte, remplacée sur place par une copie, et aujourd'hui près de la porte du Scrin, au musée de Dijon, où on l'a complétée en y rapportant des rampants de frontons échancrés, morceaux d'applique depuis longtemps disparus, mais dont la trace était parfaitement visible et qui sont indispensables à la structure décorative. Du reste, rapporter ainsi des pièces dans une œuvre de menuiserie est un procédé vraiment barbare, inconnu aux belles époques, notamment au moyen âge, où toutes les parties d'un meuble étaient taillées et ajustées en plein bois ; et quel bois ! séché à l'abri pendant de longues années, on ne l'employait que quand il était arrivé à un état parfait de fixité moléculaire. Les siècles suivants ont laissé peu à peu envahir le bel art de la menuiserie par les procédés économiques et sacrifié la solidité des structures aux apparences ; dès la fin du seizième siècle, nous voyons à la porte du Palais de Dijon, se glisser la fraude, et ce sera bien autre chose aux siècles suivants. Ainsi à Notre-Dame de Paris, la menuiserie du chœur, exécutée sous Louis XIV, n'est plus qu'une belle apparence dissimulant des dessous d'expédients, une structure où les tenons de fer maintiennent par artifice l'assemblage. Et ce sont les hommes du moyen âge que les siècles dits classiques traitent de barbares !

Dans la copie mise en place on n'a pas restitué les pièces rapportées, et on a eu tort de laisser l'œuvre manifestement incomplète

De l'atelier de Sambin sont sortis des meubles d'un style copieux et puissant qui est bien à lui ; enfin, il a fait aussi œuvre d'architecte et même d'ingénieur ; on lui doit de plus l'ordonnance artistique de maintes fêtes et celles-ci n'allaient pas sans des décorations, arcs-de-triomphe ou colonnes, élevées avec des matériaux légers, où Sambin, comme un demi-siècle après lui fera Rubens, prodiguait les trésors de son imagination et de son crayon. L'artiste apparaît pour la dernière fois dans les pièces d'archives en 1600, mais les documents n'ont encore révélé ni le lieu ni la date de sa mort.

Architecte, il est l'auteur certain de l'ancien Hôtel de ville de Besançon, aujourd'hui Palais de Justice, un morceau remarquable à beaux reliefs et, dans des dimensions modérées, d'une excellente tenue monumentale. Mais à Dijon où il résidait habituellement, aucun édifice, grand ou petit, ne lui peut être attribué avec cette certitude documentaire que l'on exige aujourd'hui. Le haut pignon du Palais de Justice est de Hugues Brouhée ; quant à la partie supérieure du portail de Saint-Michel, où une structure encore toute médiévale se vêt des formes classiques de la Renaissance, si la tradition constante qui lui en fait honneur n'est pas absolument infirmée par les dates, 1557-1570, inscrites sur la pierre, reconnaissons qu'elle ne repose sur aucune preuve. A voir ces ordres superposés, j'imaginerais volontiers un appel fait à

1. *Ouvrage cité*, p. 321.

— Un bel ouvrage en cours de publication : *La peinture décorative religieuse et civile, en Belgique, aux siècles passés*, C. TULPINCK (Bruxelles, Vromant), contient dans la partie déjà parue plusieurs planches reproduisant des peintures de voûtes, notamment :

Liége I, St-Paul ; Gheel I, Ste-Dymphne ; Neeroeteren I ; Bastogne I-III, St-Pierre. — M. Bressers a exposé de beaux relevés de peintures murales à l'exposition récente de Saint-Luc à Gand.

quelque architecte langrois. En effet, dans la vieille cité épiscopale, comme dans toutes les villes où abondaient les monuments gallo-romains, on faisait un grand usage des ordres antiques, peu employés au contraire à Dijon. Mais c'est à peine une hypothèse ; toutefois il y a ici certaines ressemblances avec le château de Pailly, construit près de Langres par Jean Ribonnier pour le maréchal Gaspard de Saulx-Tavanes et dont je rapproche certains morceaux d'architecture langroise du même temps : la riche chapelle des fonts baptismaux à la cathédrale et les deux belles maisons des rues de la Tournelle et Cardinal-Morlot. A tout prendre, sans que la chose soit matériellement mipossible. il me paraît on ne peut plus invraisemblable que l'on eût été choisir dès 1557 un jeune homme encore apprenti menuisier, pour lui confier une œuvre aussi importante que l'achèvement du portail de Saint-Michel.

La tradition donne aussi à Sambin la tourelle d'angle et la façade en retour de l'ancien hôtel des Chissey-Varanges, plus tard aux Le Gouz, aujourd'hui à M. Stéphen Liégeard. C'est un morceau de style très pur contemporain de Sambin et qui présente dans les détails certaines ressemblances avec ceux de la porte du Scrin ; mais cela est bien fugitif. Je note que nous avons là le premier exemple à Dijon de ces frontons surmontant les fenêtres que Pierre Lescot, pour son Louvre, Sangallo, pour le palais Farnèse, à Rome, empruntèrent à l'art romain antique. Dans la première moitié du dix-septième siècle ils rempliront Dijon et orneront ses graves hôtels parlementaires qui sont des palais romains diminutifs.

A Dijon, j'attribuerais encore à Sambin, mais c'est affaire de sentiment et non plus même de tradition, certaines œuvres de pierre où la richesse décorative est faite d'éléments que l'on dirait empruntés à l'art du meuble. Ainsi, la façade de la maison Milsand, rue des Forges, 36, qui est datée de 1561, et dans une devanture de quelques mètres accumule une ornementation luxuriante à dépasser les richesses du château de Heidelberg ; la lucarne de la rue de la Manutention, au millésime de 1570, que l'on dirait composée avec les fragments pétrifiés d'une belle table et d'un cabinet du temps ; enfin l'échauguette carrée, rue Vannerie, 66. que l'on peut donner comme une synthèse de la dernière Renaissance bourguignonne et du style Sambin. L'abondance ornementale y est encore fort grande.

C'est que Hugues Sambin est avant tout un menuisier, un travailleur du bois, faiseur de beaux meubles. Aussi un bon juge en ces matières, sans compter le reste, M. Edmond Bonnaffé, qu'a perdu la critique d'art en 1903, a-t-il démontré, et la preuve me paraît complète, que malgré son titre, l'unique et fameux livre de Hugues Sambin, *De la diversité des termes dont on use en architecture*, 1572, est en fait un recueil de modèles, non pour les architectes, mais pour les menuisiers d'art. Si Sambin a prétendu faire une œuvre à l'usage des premiers, il s'est trompé et son tempérament, ses habitudes professionnelles l'ont fait dévier de son dessein. Jamais à aucune époque, architecte n'a employé dans un édifice des termes décoratifs de cette allure. Rien donc n'autorise à penser que Sambin ait été un imagier, un statuaire ; au contraire nous savons que les deux statues debout dans des niches à l'hôtel de ville de Besançon, sont d'un artiste d'ailleurs inconnu, Gédéon Coillot. Et quand le maître menuisier veut orner de *bronzes*, c'est-à-dire de camaïeux à figures imitant le métal, ses beaux cabinets taillés en plein noyer, il recourt à un peintre verrier, son compère, Edouard Brédin.

Je laisse de côté la légende imaginée par la vanité provinciale, qui ferait de Sambin l'élève et l' « ami » de Michel-Ange. Eut-il fait le voyage de Rome, on se demande comment le jeune « menuisier » dijonnais aurait pu approcher Michel-Ange déjà plus qu'octogénaire, vivant seul, morose, à demi oublié, et n'ayant plus ni élèves ni même d'amis.

De l'ensemble de ces faits et déductions on peut conclure que Hugues Sambin ne saurait être l'auteur du *Jugement dernier* de Saint-Michel. C'est en effet une œuvre tumultueuse et savante, d'une composition grandiose, témoignant d'une habileté consommée dans l'art de graduer les reliefs qui vont de la presque ronde-bosse, des premiers plans aux saillies légères des derniers. Je trouve d'ailleurs ici plus d'agitation que d'émotion et de terreur, mais j'ai vu rarement la foule représentée avec cette abondance quasi infinie. Pour moi j'ai toujours reconnu une influence non michelangesque, comme on l'a dit souvent, mais florentine, et ce n'est pas exactement la même chose. A la vérité mon opinion personnelle a peu de poids, mais je puis la mettre sous la haute autorité de Louis Courajod. Le très regretté professeur de l'école du Louvre, que j'ai eu souvent l'honneur de voir et d'entendre soit à Paris, soit à Dijon, allait même plus loin et prononçait, avec des réserves prudentes, il est vrai, le nom de ce Domenico del Barbiere, Dominique Florentin, comme l'appelaient les Français du seizième siècle, qui a beaucoup travaillé à Troyes et dans les environs. Quant à la signature que l'on voit gravée à droite, *Hugues Sanbin* (sic), c'est une de ces fraudes pieuses que l'on se permettait sans scrupule autrefois même en croyant bien faire, et comme il y a tant à la charge d'Alexandre Lenoir, le créateur de ce musée de Monuments français si lamentablement dispersé en 1816. Celle-ci a été commise il y a un peu plus d'un siècle par le sculpteur Nicolas Bornier, chargé de replacer et de restaurer le bas-relief enlevé à la Révolution.

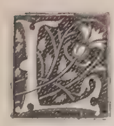
Dans un second article nous présenterons aux lecteurs celui qui a exécuté le *Jugement dernier*.

H. CHABEUF.





La Vierge à la Massue.



LA lettre que nous adresse M. H. Brunelli intéressera vivement ceux de nos lecteurs qui s'occupent d'iconographie et qui auront remarqué la curieuse représentation de la Ste Vierge dans le tableau de la *Galerie Campana*, reproduit à la page 41 de notre livraison de janvier. On y voit Marie levant une massue sur le démon qui menace un enfant.

Dans la séance du 25 janvier de l'Académie des Inscriptions et Belles lettres, M. Reinach a présenté une explication de ce curieux geste fréquent dans l'art Ombrien. Il observe que la Vierge Marie est considérée comme porte-clefs du Ciel et que *clavigera* signifie aussi porte massue. Son interprétation, pour ingénieuse qu'elle soit, parait peu plausible. Il n'est pas naturel d'assigner à Marie le rôle de Cerbère, mais il est plus admissible de lui donner simplement sa fonction ordinaire d'auxiliatrice des fidèles, comme le fait notre honorable correspondant.

Rome, avril 1907.

La « Madonna del Soccorzo »,
du musée de Montpellier.

La *Revue de l'Art chrétien*, en reproduisant (1907, 1re livarison, p. 41), sous le nom de « *La Vierge à la massue* » un tableau très intéressant du musée de Montpellier, laisse au lecteur le soin de déchiffrer ce curieux sujet. Je dois tout simplement remarquer qu'il ne s'agit point, dans ce cas, d'une énigme iconographique ; le tableau de Montpellier n'est qu'un des exemplaires assez répandus de la représentation ombrienne de la « *Madonna del Soccorzo* » ; c'est à-dire, la Vierge qui délivre un enfant du démon. La composition exprime un double moment : la mère (c'est la femme agenouillée) suppliant la Vierge de délivrer son enfant ; l'enfant délivré qui s'effraye à la vue du démon.

J'ai dit que la représentation n'est pas rare dans l'art ombrien. Quant à ce qui concerne le tableau de Montpellier on peut ajouter quelque chose encore ; je n'en connais que la reproduction de la *Revue de l'Art chrétien*, mais elle suffit à faire reconnaître dans la peinture une œuvre de l'école de Foligno. Si j'avais vu le tableau j'oserais probablement ajouter qu'il doit être attribué à Nicolo Alunno. Dans la collection Colonna, à Rome, il existe un tableau de Nicolo qui rappelle celui-ci de très près.

Henri BRUNELLI.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — Revenant d'après le *Bulletin des Antiquaires de France* sur les séances antérieures, nous insistons sur la communication faite en séance du 7 novembre par M. E. A. Stuckelberg au sujet du décor en plâtre qu'on rencontre dans des églises carolingiennes et romanes de la Suisse, et des spécimens récemment retrouvés dans les fouilles de Disentis.

Jadis (du Ve au XIIe siècle) au lieu de revêtir les murs de plaques de marbre, on les recouvrait parfois de plâtre incolore ou polychrome (St-Vital de Ravenne, Cividale, Halberstadt, Hildesheim.) On a signalé jadis pareil enduit sur une voûte à Munster (Grisons). A Disentis, une des plus anciennes églises du monastère de *Desertina*, fondé en 612, on a retrouvé des plaques de revêtement en plâtre ornées de dessins géométriques incisés, qu'on voit aussi dans la sculpture archaïque romane sur pierre et sur bois des Grisons et du Valais. On attribue ce fragment au VIIe ou au VIIIe siècle.

On a trouvé d'autres ornements en plâtre à Munster (Tuberis), monastère fondé par Charlemagne, à la frontière du Tyrol, une statue et un devant d'autel du XIIe siècle.

Ajoutons à cela les stucs de Germiny conservés au musée d'Orléans, ceux des chapiteaux de St-Remi de Reims, d'un tympan de portail à St-Julien de Brioude, des archivoltes à l'église d'Alet en Roussillon et des clefs de voûte en plâtre à l'Hospice de Chartres.

Dans la séance du 21 nov. M. C. Enlart a fait connaître l'église de Salmaise (XIe siècle) dépendant d'un prieuré Clunisien. C'est un curieux exemple de l'influence du Nord de l'Italie en Bourgogne : triple nef sans voûtes, sur piliers, transept saillant voûté en berceau, croisée voûtée (jadis) en coupole sur trompillons et surmontée d'une tour, avec fenêtres géminées et chapiteau sphérico cubique, abside centrale reculée, un cul de four, et flanquée de deux absidioles reculées de même, façade ornée de bandes murales.

Les édifices de cette sorte, bâtis dans l'Est de la France à partir des dernières années du Xe siècle, étaient des chaînons intermédiaires entre l'architecture du Haut-Empire et l'architecture byzantine.

Séance du 13 février 1907. — M. de Villenoisy signale une miniature de la Bibliothèque Nationale, où se voit une mariée coiffée de la couronne d'orfèvrerie dont il a été déjà plusieurs fois question dans les séances de la Société.

Séance du 20 février. — M. le Comte de Loisne signale à la Société la découverte à Harmes (Pas de Calais) d'un cimetière du IVe siècle qui a déjà fourni un certain nombre d'objets très intéressants.

M. Clouzot présente plusieurs spécimens de poteries vernissées du Château d'Oiron dont il étudie la technique.

M. Stein entretient la Société d'un certain Jean Austabours appelé par erreur Jean Cabourd qui fut architecte de la cathédrale de Chartres en 1370 et dirigea en 1360 les travaux de Notre-Dame d'Alençon.

Séance du 6 mars. — M. Monceaux présente, au nom du R. P. Delattre, un sceau byzantin en plomb trouvé récemment à Carthage.

M. Durand-Gréville propose d'attribuer à Raphael un petit tableau du musée Stædel, de Francfort, représentant *La Vierge adorant l'Enfant Jésus avec saint Jean-Baptiste et un ange.* On donne généralement cette toile au Pérugin.

Séance du 13 mars. — M. Lauer communique une reproduction en couleur du fameux tissu à l'éléphant découvert dans le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. M. Lauer incline à croire que ce précieux tissu a été fabriqué à Byzance au Xe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis tient à mettre en garde les archéologues contre la confusion qui pourrait s'établir entre divers artistes ayant travaillé à Chartres. Il importe de distinguer Rogerus et Rogerius qui furent deux personnages distincts comme l'architecte-orfèvre Teudo, artiste du Xe siècle. M. Lefèvre des Nouettes dépose sur le bureau une série de photographies récemment exécutées par lui dans l'abbaye de Boyaumont (Seine-et-Oise).

Séance du 20 mars. — M. de Mély présente une statuette en terre cuite qu'il date du XIIe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis signale à l'attention de la Société une statuette en marbre représentant S. Martin et le pauvre. L'intérêt de cette statuette réside dans son inscription qui donne la date de 1315 et le nom du donateur frère Guillaume de Bull.

Séance du 27 mars. — M. Héron de Villefosse communique à la Société une lettre du R. P.

Delattre relative aux fouilles de Mes-dja et une dépêche annonçant la découverte d'une inscription qui donne le nom de sainte Félicité et de sainte Perpétue et de quelques-uns de leurs compagnons-martyrs.

Séance du 3 avril. — M. de Mély fait un rapprochement entre la bête à sept têtes de l'Apocalypse et le Naja Indou. MM. Mayeur, Blanchet, Durrieu présentent diverses observations et font des réserves à ce sujet.

Séance du 10 avril. — M. Blanchet fait une communication sur les restes d'une usine celtique de monnayage de fonderie en Hongrie.

M. le Cte de Loisne présente une pointe de massue antique en bronze trouvée il y a peu de temps aux environs de Thérouanne.

M. le Baron de Baye communique de la part de M. Houlé la photographie d'une plaque de ceinturon de l'époque franque trouvée à Exames (Oise).

Séance du 17 avril. — M. Lefèvres des Nouettes présente une série de photographies de l'abbaye de St-Martin aux Bois (Oise) et de son église qui est une œuvre des plus remarquables du commencement du XIVe siècle.

M. Vitry signale l'entrée au Musée du Louvre d'un fragment du tombeau du maréchal Jacques II de Matignon jadis dans la chapelle de Notre-Dame de Torigny sur Vire.

Séance du 24 avril. — M. le Baron du Teil fait une communication sur le tombeau de Guillaume Fillastre à St-Omer exécuté par Andrea della Robbia. M. du Teil présente ensuite la photographie d'un buste de S. Momelin qui vient d'être classé comme monument historique.

Séance du 1er mai. — M. Fage démontre que le porche de Moissac et celui de Beaulieu sont des œuvres d'inspiration limousine et non toulousaine.

Séance du 15 mai. — M. Lefèvre des Nouettes présente une petite cuve en plomb du XIVe siècle ornée de quatre petites figures en ronde-bosse.

M. Stein communique des photographies d'une série de quatre tapisseries d'Aubusson du XVIIe siècle représentant des épisodes de la vie de Jeanne d'Arc.

M. Sellier entretient la Société des travaux de démolitions exécutés au Quai des Orfèvres et qui ont mis au jour des vestiges d'un mur ancien qui date du XIVe siècle, mais qu'il est impossible de faire remonter à l'époque Gallo-Romaine ainsi que l'on avait prétendu.

M. Ruelle signale aux épigraphistes une inscription latine trouvée à Thessalonique et destinée à un monument élevé par un comte de Macédoine à la mémoire de ses deux nièces, jeunes Gauloises nommées Victoria et Valeriosa.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 15 février 1907.* — Le capitaine Gondouin signale à l'Académie, la découverte dans une propriété particulière bâtie sur l'emplacement d'une ancienne station romaine, d'une inscription dédiée à la ville de Carthage divinisée.

Séande du 22 février. — M. Gauckler communique à l'Académie des clichés de la statue de Niobide qui a été trouvée récemment dans la villa Spithoever, à Rome. — M. Th. Reinach présente à l'Académie une flûte de Pan trouvée dans les fouilles entreprises à Alise--Sainte-Reine, l'ancienne Alésia.

Séance du 28 février. — M. S. Reinach essaie d'établir que l'aigle de Prométhée était à l'origine, l'aigle *Prometheus*, c'est-à-dire « prévoyant » et « protecteur ».

Séance du 8 mars. — M. E. Pottier s'applique à interpréter l'ornementation des vases de style mycénien trouvés en Crète et à Chypre et les idées religieuses qui s'y rattachent en prenant pour base des découvertes récentes dans le même sens, en Susiane et en Chaldée notamment.

Séance du 15 mars. — M. Gauckler vient de retrouver sur les indications de M. Saint-Clair-Baddeley, dans la villa Sciarra, située à Rome sur le versant oriental du Janicule, en face de l'Aventin, les restes du *lucus Furrinæ*, où se tua Caïus Gracchus.

Séance du 22 mars. — M. le marquis de Vogüé donne de bonnes nouvelles des travaux de M. Clermont-Ganneau en Égypte et des heureuses trouvailles qu'il a faites.

Séance du 5 avril. — M. L. Delisle communique une étude sur le dernier cahier d'un exemplaire manuscrit de la *Bible moralisée* qu'il avait eu occasion de parcourir rapidement jadis et qui, après des fortunes diverses, passa en Amérique, dans la bibliothèque de M. Pierpont-Morgan. Le riche amateur s'est fait un plaisir de le communiquer à M. Delisle, qui le place sous les yeux de ses confrères.

Voici ce qui fait l'intérêt de ce manuscrit. Au XIII[e] siècle fut exécuté un ouvrage de très grand luxe dont le texte et les images étaient destinés à faire comprendre le sens allégorique des nombreux personnages de la Bible. En regard du texte on a peint plus de 5.000 médaillons destinés à expliquer le commentaire. C'est peut-être l'œuvre de peinture la plus considérable que nous ait léguée le XIII[e] siècle. On la connaît depuis longtemps par un exemplaire complet, aujourd'hui découpé en trois volumes qui se trouvent à Oxford, à Londres et à Paris. Rien, dans ces trois volumes, n'aide à faire connaître dans quelles conditions a été exécutée une œuvre aussi importante.

Le cahier de M. Pierpont-Morgan permet de combler cette lacune. Il contient un feuillet final dont l'équivalent n'existe pas ailleurs et qui explique clairement l'origine du livre. Sur ce feuillet à fond d'or a été peint un grand tableau d'un incomparable éclat, brillant comme la plus belle plaque d'émail. M. Delisle donne la description détaillée de ce tableau, dans lequel il reconnaît les personnages qui jouent le principal rôle. Nous sommes en présence, ajoute-t-il, du compilateur et du scribe préparant l'exemplaire de la *Bible moralisée* destinée au roi, qui accorde sa protection à l'entreprise. Le travail a été accompli en France, très probablement à Paris ou dans un couvent des environs, au milieu du XIII[e] siècle. Le roi sous les auspices duquel se poursuit l'œuvre doit être saint Louis ; la reine qui siège à côté de lui est, soit sa mère, Blanche de Castille, soit sa femme, Marguerite de Provence. Il faut savoir gré à M. Pierpont-Morgan d'avoir ramené en France, pour quelques jours, une si précieuse relique.

Séance du 12 avril. — M. Héron de Villefosse communique une lettre du R. P. Delattre, relative à l'inscription mentionnant les martyrs de Carthage sainte Perpétue, sainte Félicité et leurs compagnons. Les fragments du texte actuellement retrouvés sont au nombre de 33. L'inscription paraît bien désigner l'emplacement de la sépulture des martyrs, mais le texte a probablement été gravé plus d'un siècle après leur mort. Cette découverte permet de fixer l'emplacement de la *basilica major* où, d'après Victor de Vite, furent ensevelis les corps des saintes martyres. Elle offre donc un double intérêt, puisqu'elle apporte un document fort précieux pour l'histoire de l'Église d'Afrique en même temps qu'un renseignement très intéressant pour la topographie de Carthage à l'époque chrétienne.

Le R. P. Delattre mentionne, en outre, la découverte, non loin de là, d'une mosaïque complètement brisée mesurant 1 m. 45 de largeur, y compris l'encadrement qui était de 15 centimètres. Il ne reste presque plus rien du sujet, si ce n'est une sorte de gazelle, un palmier et quelques tiges de fleurs.

M. de Mély a repris, suivant la méthode qui lui a déjà donné d'intéressants résultats, l'examen des « Très Riches Heures » du duc de Berry, conservées à la Bibliothèque de Chantilly. C'est là certainement l'œuvre capitale de l'école française du moyen âge. Mais jusqu'ici aucun indice précis ne permettait de déterminer l'auteur de ces pages incomparables. En classant les miniatures par manières, il a trouvé que toute une série, incontestablement de même technique, portait dans les vêtements, sans exception, une suite d'inscriptions cabalistiques, au milieu desquelles reviennent toujours les lettres H B, H R.

En comparant avec sa collection de monogrammes, il a trouvé qu'un seul tableau, le *Martyre de saint Denis*, du Louvre, avait d'identiques inscriptions. Mais il est attribué à Malouel, ainsi que l'indique d'ailleurs le cartouche de la base.

Or, il se trouve que ce tableau, dit M. de Mély, n'a jamais été de Malouel, qu'il a été exécuté par un peintre très célèbre de cette époque, Henri Bellechose ; et comme les figures sont presque les mêmes, surtout le Christ dans le tableau et dans les miniatures, il semble dès lors qu'il n'y ait point de doute : Henri Bellechose serait l'auteur d'une partie des miniatures.

Quant à H. R., M. de Mély constate dans plusieurs miniatures la présence inutile d'un lézard ; or, cet animal en flamand symbolise le repos : *rust ;* précisément à cette date un artiste, Hermann Rust, travaillait chez le duc de Berry. Pour être plus hypothétique, la supposition que Henri Bellechose prit pour collaborateur Hermann Rust n'en est pas moins séduisante.

Séance du 19 avril. — M. Clermont-Ganneau rend longuement compte de la mission archéologique dont il avait été chargé dans la Haute-Egypte, à Éléphantine, île située au milieu du Nil, à la première cataracte, en face d'Assouan. Parmi ses plus importantes trouvailles, il cite deux grandes statues en diorite, couvertes d'inscriptions, de l'époque de Thoutmès III ; puis un curieux sanctuaire décoré de minuscules obélisques et recouvrant une nécropole de béliers sacrés, soigneusement momifiés ; puis encore de curieux fragments de poteries connus sous le nom d'*ostraca.*

Séance du 26 avril. — M. Delisle donne lecture d'une lettre de M. Macon, au sujet de la notice que M. de Mély a consacrée récemment aux peintures des *Très Riches Heures* du duc de Berry.

M. Macon ne partage pas l'opinion émise par M. de Mély sur l'attribution d'une signature H. B. ou H. R. à Henri Bellechose ou à Henri Rust. Il n'y voit pas une signature, mais un motif de décoration. Il estime qu'il faut s'en tenir aux termes d'un inventaire de 1416 qui désigne comme auteur de ces peintures « Pol de Limbourg et ses frères ».

Il existe à la Bibliothèque royale de Munich un très célèbre manuscrit connu sous le nom de « Boccace de Munich ». Ce document contient la traduction française du traité : *Des cas des nobles hommes et femmes malheureux*, et il est orné de 91 miniatures extrêmement remarquables dont tous les critiques sont d'accord pour attribuer au moins une partie au grand peintre français du XVe siècle, Jean Fouquet.

Ce manuscrit porte à plusieurs endroits, dans les miniatures mêmes, la devise du premier possesseur qui est : *Sur ly n'a regard*. En 1855, on a formulé l'hypothèse que cette devise devait désigner Étienne Chevalier, le trésorier de France qui a possédé le merveilleux livre d'Heures dont les fragments sont à Chantilly. Le « Boccace de Munich » est ainsi devenu le « Boccace d'Étienne Chevalier ».

Le comte Paul Durrieu vient de découvrir que cette prétendue origine est une pure légende. Il a retrouvé sous un grattage le nom du véritable personnage pour qui le livre a été copié et illustré. Le « Boccace de Munich » ne provient aucunement d'Étienne Chevalier. Il a été exécuté en réalité pour maître Laurens Gyrard, notaire et secrétaire du roi Charles VII, le contrôleur de la recette générale de ses finances. Le nom de ce personnage n'était pas seulement inscrit à la fin du volume ; il est encore contenu, en anagramme, dans la devise : « Sur ly n'a regard ».

Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. — *Le mardi 2 avril* s'est ouvert à Montpellier, sous la présidence de M. Gaston Darboux, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, assisté de M. R. de Saint-Arroman, délégué du ministre de l'Instruction publique, le 45e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements. Voici le résumé des communications qui ont été faites dans la section d'archéologie.

Mercredi 3 avril. — E. Bonnet lit un mémoire sur l'influence lombarde dans l'architecture romane de l'arrondissement de Montpellier.

M. G. Jeanton lit une note sur l'église romane Notre-Dame de Prayes (Saône-et-Loire).

Lecture est donnée d'un rapport de M. le chanoine Leynaud sur les fouilles des catacombes de Hadrumète (Tunisie).

M. J. Poux, à l'aide de treize comptes inédits tirés des archives départementales de l'Aude, esquisse une monographie de la cité de Carcassonne au temps des guerres de religion et de la Ligue, monographie qui constitue une importante contribution à l'histoire monumentale de la cité.

M. E. Lefèvre-Pontalis entretient les membres du congrès de l'école gothique d'architecture du midi de la France au XIIIe et au XIVe siècle.

M. le chanoine Pottier signale une pierre tombale consacrée dans l'église de Beaumont-de-Lomagne (Tarn et Garonne) et datée de 1336. Il décrit en outre la tombe plate de Guillaume Geoffroy, abbé de Belleperche, qui mourut en 1333 après avoir été évêque de Bazas.

M. l'abbé Arnaud d'Agnel lit une notice sur deux fragments d'un bas-relief du XIVe siècle ayant appartenu au mausolée de saint Elzéar de Sabran, qui se trouvait dans l'église des Cordeliers, à Apt.

M. le chanoine A. Durand décrit l'église de Saint-Laurent-des-Arbres (Gard), qui renferme une coupole semblable à celle de Notre-Dame des-Doms et qui est flanquée d'un donjon du XIVe siècle.

M. Fabrèges émet le vœu que l'enlèvement du badigeon qui recouvre les fresques du Palais des Papes, à Avignon, soit confié à des artistes éprouvés.

Lecture est donnée d'un travail de M. R. Roger sur l'orfèvrerie religieuse dans le comté de Foix et le Couserans.

M. Héron de Villefosse lit, au nom du R. P. Delattre, un mémoire sur les dernières fouilles faites à Carthage dans la nécropole de Douimès et la colline dite de Junon.

Jeudi 4 avril. — M. le secrétaire analyse le mémoire de M. Seyrès sur des fouilles exécutées sur l'emplacement de l'église romane de Lourdes.

M. Berthelé analyse le mémoire de notre collaborateur M. L. Maître sur la crypte de Saint-Aphrodise de Béziers, et sur la nécessité de la déblayer pour lui rendre son aspect primitif.

M. Berthelé, à propos d'un article de M. le chanoine Pottier sur les cloches du XIIIe siècle, examine les titres d'ancienneté de toutes celles qui figurent sur cette liste. Il démontre que la plupart sont d'une époque bien postérieure et réduit à cinq les cloches authentiques du XIIIe siècle, à savoir : celle de Fontenailles, au musée de Bayeux, de Sidiailles, les deux du beffroi de Rouen, et celle de Solre-le-Château (Nord).

M. J. Gauthier lit une étude sur l'architecture privée à Montpellier : les vieilles maisons gothiques, celles de la Renaissance, les hôtels du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

M. Grasset-Morel lit une étude sur l'hôtel Saint-Côme, fondation du chirurgien Lapeyronie, à Montpellier.

Le samedi 6 avril a eu lieu l'assemblée générale de clôture où, successivement, MM. Darboux, président du Congrès, Vigié, doyen de la Faculté de droit de l'Université de Montpellier, Ch. Flahaut, professeur à la Faculté des Sciences de la même Université, et Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, ont pris la parole.

Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — Dans le Bulletin de mars 1907, notre ami M. L. Germai de Maidy précise un point intéressant. Il s'agit des tabernacles creusés dans les murs des églises, au fond desquels était pratiqué un oculus. Ce curieux « repositoire eucharistique » était repandu en Lorraine. M. Germain pense que ces tabernacles appartiennent à l'époque comprise de 1460 à 1550 ; leur oculus s'ouvrait sur le cimetière de l'église. Il en cite 15 exemples : Arraney, Aulnoi-en-Woëvre, Beurey, Bazincourt, Buzy, Dammarie, Gery, Jubécourt, Marson, Rosières-devant-Bar, Saint-Pierrevillers, Savonnières-devant-Bar, Souilly, de Trouville et Verneuil-le-Petit.

L. C.

Société diocésaine d'Art et d'Histoire de Liége. — Le bel érudit qu'est M. Jos. Demarteau vient de présenter à cette société une remarquable étude sur les fameux fonts d'airain qui ont tant occupé les archéologues depuis quelques années ([1]). Nous allons résumer ce travail.

L'évêque Notger, qui édifia la collégiale de Saint-Jean-Baptiste, lui conféra le droit d'administrer le baptême à toute la ville. Un siècle après, le clergé de Notre-Dame-aux-Fonts n'avait pas encore fait son deuil de l'ancien monopole dont il avait joui à cet égard. En 1108 l'abbé de Notre-Dame était Hillin, à qui est dû, au témoignage d'une chronique de l'an 1118, la fameuse cuve dont le fondeur fut Renier de Huy. C'est à la fin de l'année précédente, que son église venait d'être privée du monopole baptismal ; on dirait qu'Hillin ait voulu prendre une sorte de revanche, en ornant son église de fonts d'une splendeur sans égale et en assurant à celle-ci, par la supériorité de l'art, une prédominance qu'elle avait perdue dans un autre domaine.

On ignore comment la merveilleuse cuve fut sauvée en 1798 de la destruction qui atteignit tout le reste du mobilier de Notre-Dame. Il paraît qu'elle fut enterrée dans la cave d'une maison, sans doute par le dévouement des chanoines Defays et de Herve. Par suite de circonstances complexes et d'un intérêt tout local, elle fut plus tard attribuée à l'église de St-Barthélemy. Ajoutons, pour répondre à une question naguère posée par M. H. Rousseau, que cette dernière église n'avait jamais eu de baptistère ; M. Demarteau fournit la preuve de ce fait.

A cette époque la cuve célèbre avait malheureusement perdu son magnifique couvercle, où figuraient les images des apôtres et des prophètes.

La cuve, au témoignage de la chronique de 1402, reposait sur douze figures tronquées de bœufs ; il n'en reste plus que dix, réparties sans ordre. Des comptes nous apprennent d'ailleurs que la base en forme de meule de moulin en pierre est moderne ; elle fut exécutée un mois après l'installation par le tailleur de pierre André Dumont. Ainsi prend fin la grosse controverse engagée entre les archéologues, sur l'antiquité de cette pierre.

Tandis que Dumont taillait ce piédestal, un chaudronnier, J. J. Collin, s'occupait, pour la mairie de Liége, de *réparer sept animaux* (sic) *en bronze servant aux fons de St-Barthélemy* », au prix de 13 fr. 50. Voilà le mot de l'énigme artistique que posait le maladroit remplacement de bœufs. Deux bœufs avaient disparu dans l'entretemps.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 441.

Cercle archéologique et historique d'Audenaerde. — *Séance du 21 février*.

Le R. P. Vanden Gheyn a communiqué, par l'intermédiaire de M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck, quelques notes touchant la construction de la tour de Sainte-Walburge à Audenaerde. Tout le monde sait que cette église fut construite au XV[e] siècle. La tour qui avait une hauteur de 373 pieds, ne se trouva achevée qu'en 1620. Ce fut Simon de Pape, le peintre bien connu, qui en dressa le plan et en accepta la construction en 1616.

Puis vient un travail, très intéressant, de M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck touchant les épitaphes de l'église Sainte-Walburge et de l'église Notre-Dame de Pamele.

Bibliographie.

DIE FRUEHMITTELALTERLICHE PORTRAETMALEREI IN DEUTSCHLAND BIS ZUR MITTE DES XIII. JAHRHUNDERTS, par M. KEMMERICH. Munich, 1907, G. d. W. Callwey. In-8° de 168 pp. et 37 fig.



L'ART du portrait ne devint, comme on sait, un art véritable que dans le courant du XIVe siècle. Avant cette époque, l'image ressemble plus rarement au personnage qu'elle est censée représenter et, lorsque l'artiste veut rendre les traits de son modèle, il n'y réussit qu'avec cette maladresse que met le haut moyen âge à reproduire la figure humaine ou, plus tard, avec une expression idéaliste qui caractérise d'abord l'art gothique.

M. Kemmerich se propose précisément d'étudier le portrait à une époque où il n'existait pas à proprement parler. Il cherche à établir jusqu'à quel point les peintres allemands antérieurs à la seconde moitié du XIIIe siècle, rendent fidèlement les traits de ceux qu'ils veulent représenter. L'auteur trouve un point de départ dans les travaux de l'historien Lamprecht et d'autres savants qui soumettent à un examen scientifique les dessins des peuplades sauvages et les dessins d'enfants. Il n'est pas de ceux qui se montrent quelque peu sceptiques à l'endroit de ces diligents efforts.

L'antiquité allemande, ou plutôt franque, ne nous a guère laissé de figures représentant un personnage historique avant le VIIIe siècle. De ce siècle M. Kemmerich connaît deux miniatures intéressant son sujet, et il retrouve déjà chez leurs auteurs quelque tendance à individualiser. Grâce aux influences antiques, le miniaturiste réussit dès lors à rendre la figure humaine. Les deux portraits en question représentent des individus de type européen, aux vêtements indiquant l'état ecclésiastique. Le port ou l'absence de la barbe est la première, sinon la seule note individuelle que l'on observe dans ces images.

En vérité, on peut se demander s'il y a lieu de parler de portraits à propos d'œuvres si grossières. Le miniaturiste qui a tenté de nous conserver les traits de Wandalgaire, chanoine à Besançon, n'a certes pas sacrifié à la fâcheuse tendance de flatter son modèle !

L'art du portrait fit des progrès notables à l'époque carolingienne. Peu de documents nous ont conservé des images de Charlemagne ; par contre, Charles le Chauve a été fréquemment représenté. Les meilleurs de ses portraits offrent incontestablement entr'eux des traits de ressemblance. M. Kemmerich exprime en valeur mathématique leur excellence relative : il observe dans la plupart neuf détails différents par lesquels l'artiste a cherché à reproduire des traits individuels du monarque. Il s'agit là, bien entendu, d'images dépendantes de l'influence néo-classique, car les artistes étrangers au mouvement parti de la cour n'étaient guère en progrès sur leurs émules de l'âge précédent.

L'époque des Ottons nous a conservé les portraits les plus fidèles du haut moyen âge : si les miniatures qui représentent Otton III reproduisent un nombre moins élevé de notes individuantes, ce fait provient sans doute de ce que la jeune figure de cet empereur était plus malaisée à reproduire fidèlement. En effet, durant la même période, les portraits de l'empereur Henri II (1014-1024) l'emportent sur tous ceux des âges précédents par le nombre de traits individuels qu'ils reproduisent. Ajoutons qu'à cette époque l'art est en progrès, même chez les artistes de valeur secondaire.

A partir du règne d'Henri III (1039-1056) on constate une nouvelle décadence. Elle est profonde de 1050 à 1150, excepté dans les ateliers de Salzbourg, alors florissants. C'est à tel point que l'on retourne parfois à la barbarie des premières figures que nous avons eu à mentionner. Puis, dans la suite du XIIe siècle, l'art du portrait se relève quelque peu : le dessin à la plume, qui se vulgarise alors, parvient à rendre un certain nombre de traits individuels et les miniatures au pinceau offrent même quelques perfectionnements nouveaux. Il faut noter cependant, que même alors certaines parties de la figure : la bouche, les oreilles, les yeux, les sourcils, etc., laissent indifférent l'esprit d'observation des artistes.

Le travail consciencieux de M. Kemmerich n'est certainement pas demeuré sans résultats. Nous savons maintenant que le haut moyen âge n'était pas radicalement incapable de produire une image identifiable d'un personnage historique. Nous savons aussi que penser des portraits que nous possédons de souverains de cette époque. Toute cette matière est d'ailleurs parsemée d'écueils que l'auteur est le premier à reconnaître : il n'est pas facile de savoir qu'une image offre des ressemblances avec la personne qu'elle représente, alors que celle-ci a disparu depuis des siècles. Tels traits observés dans l'image appar-

tiennent-ils à une convention d'école, à la manière propre d'un artiste ou même à une figure autre que celle du personnage qui est représenté? Les données littéraires sur celui-ci, la comparaison des différentes images entr'elles, laissent souvent subsister bien des obscurités. Reste aussi la question de savoir jusqu'à quel point un artiste déterminé représente l'art allemand de son époque.

Le sujet traité est d'autant plus délicat que M. Kemmerich l'a isolé davantage des matières connexes. Le portrait peint du haut moyen âge est un travail d'occasion d'un artiste peintre ou miniaturiste : incontestablement les autres œuvres de celui-ci seraient de nature à le faire mieux comprendre. En outre le portrait allemand du haut moyen âge dépend trop intimement du portrait tel que l'ont conçu les Romains et les Byzantins pour pouvoir facilement faire le sujet d'une étude séparée.

En annexe à son ouvrage, qui sera bientôt suivi par une étude sur le portrait dans les arts plastiques, M. Kemmerich publie une liste de trois cent cinquante images se rapportant à la période qu'il a étudiée et représentant des personnages historiques. C'est là un travail d'inventaire qui pourra être de grande utilité pour les historiens et les archéologues.

R. Maere.

LE TRÉSOR DU « SANCTA SANCTORUM », par Ph. Lauer. — Paris, E. Leroux, 1906. In-fol., 142 pages, 35 fig. et XVIII pl. (Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XV, fasc. 1-2).

Nous avons signalé à mesure qu'elles paraissaient les études que le Père Grisar a publiées dans la *Civiltà Cattolica* sur le trésor récemment découvert du *Sancta Sanctorum* (*Revue de l'Art chrétien*, 1906, pp. 351 et suiv. ; 418 et suiv. ; 1907, pp. 62 et suiv. ; 123 et suiv. ; 205).

Dès à présent il faudrait signaler plus d'une note parue ailleurs comme complément à ces articles.

Mais le savant religieux n'a pas été seul à bénéficier de l'ouverture du trésor si soigneusement clôturé jusqu'à présent. Un jeune érudit français avait fait en 1900, lors de son séjour à l'École française de Rome, des fouilles intéressantes dans les substructions du sanctuaire. Il a été admis également à étudier le trésor. Presqu'en même temps que le Père Grisar il faisait paraître les premiers résultats de son enquête, et bientôt il livrait à la presse l'étude plus complète que nous analysons.

Il suffit de dire que cette étude a paru dans les *Monuments et Mémoires*, pour faire son éloge. Chacun sait avec quel soin cette collection est publiée et combien sont parfaites ses belles planches en héliogravure.

Après la description de la chapelle même, de son image achiropoète et de ses anciens catalogues, M. Lauer passe successivement en revue les diverses pièces du trésor : les croix-reliquaires, les coffrets en métal, les objets en ivoire, en cristal, en bois, les tissus, puis aussi les authentiques et jusqu'aux plus menus objets retrouvés. Moins bien informé sur l'histoire romaine et la civilisation du haut moyen-âge que le P. Grisar, M. Lauer est cependant, par ses travaux antérieurs, abondamment documenté sur le Latran ancien. D'autre part, il connaît un nombre considérable d'objets analogues à ceux qu'il décrit ici. Il est remarquable que les conclusions des deux savants soient identiques sur tant de points.

Puisque nous avons déjà signalé la plupart des pièces du trésor, il serait fastidieux de les décrire encore longuement. Il suffira d'appeler l'attention sur quelques détails nouveaux et d'indiquer les divergences qui existent parfois entre les deux auteurs.

M. Lauer signale les restaurations nombreuses que les fresques de la chapelle ont subies, surtout aux parois Sud et Nord. Leur identification est devenue difficile ; toutefois les parties les plus anciennes appartiennent à l'époque où l'école de Cavallini (v. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 343) était florissante à Rome.

Il y a peut-être un fonds de vérité dans la légende qui raconte l'origine de l'image achiropoète. Celle-ci serait une épave byzantine échouée à Rome au VIII[e] siècle [1]. M. Lauer décrit l'autel, œuvre du moyen-âge, sous lequel les reliques sont conservées, et publie en les commentant les inventaires des reliques du XII[e], XIV[e] et XVII[e] siècles.

Après examen plus minutieux, on a pu constater que la croix d'or, émaillée sur le revers, renferme, sous une épaisse couche de baume, une plaque en or, ayant la forme et les dimensions de la partie creuse, et décorée au centre d'une croix au repoussé. L'émail translucide est craquelé et percé de trous ; il est multicolore. Une des scènes émaillées représente le voyage à Bethléem, et non pas, comme croyait le P. Grisar, la fuite en Égypte ; par contre, c'est le P. Grisar qui interprète bien le troisième personnage dans le baptême du Christ : un ange représenté sans ailes (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 352. C'est à ce volume que nous renvoyons ci-après).

1. Cette opinion est en désaccord avec celle de Mgr Wilpert, dont nous ferons connaître l'étude minutieuse sur l'image achiropoète.

La croix d'or gemmée est ornée de douze émeraudes, de cinq améthystes et de quarante et une perles (autrefois soixante-deux) d'un bel orient et assez grosses, si on les compare aux autres perles du moyen-âge. Certaines parties de la croix sont ornées, non pas d'émail, mais de verroteries rouges cloisonnées. Elle présente de l'analogie avec les croix du trésor de Guarrazar (VIIe siècle). M. Lauer l'attribue à l'art carolingien du VIIIe siècle (p. 353).

Il est tenté d'attribuer à Pascal I (817-824), plutôt qu'à Pascal II (1099-1118), le coffret qui renferme la croix gemmée. Le couvercle du coffret de la croix émaillée lui paraît dater de la fin du VIIIe ou du commencement du IXe siècle. Cependant, on ne doit pas trop insister, nous semble-t-il, sur la ressemblance entre les scènes repoussées sur ce coffret et celles de la croix même. Dans les premières un personnage féminin qui intervient dans les scènes de l'Annonciation, de la Visitation et de l'Adoration des Mages n'est autre qu'une servante. M. Lauer semble hésiter sur ce point.

Il nous paraît difficile de voir dans la scène qui représente sur le coffret de la croix gemmée le Christ entre saint Pierre et la Vierge une allusion à la parole *Ego sum vitis vera*. Les branches du fond signifient seulement que la scène se passe en plein air (p. 418).

Sur la pyxide ovale en argent, le P. Grisar croyait voir représentés la Vierge et l'ange de l'Annonciation. Ce seraient, en réalité, deux anges, reconnaissables à leurs ailes (p. 419).

Les émaux du coffret byzantin de saint Jean Baptiste sont à rapprocher de ceux de Ghelat qu'on date généralement du Xe ou du XIe siècle. Un cordon attaché à ce coffret est scellé de l'anneau du pêcheur de Nicolas III (1277-1280). Jusqu'à présent on ne connaissait aucun anneau de ce genre antérieur au XVe siècle.

Les débris de la pyxide en ivoire avec scène bachique rappellent une pyxide de Berlin attribuée au IVe ou au Ve siècle.

L'ampoule en cristal n'est pas, comme nous l'avons dit, en interprétant erronément le texte et un cliché du P. Grisar, *fixée* sur une boîte en ivoire (p. 419).

Le P. Grisar a supposé que la boîte cruciforme en bois, avec les mots ΦШΣ et ZШH inscrits sur le couvercle en glissière, avait une destination eucharistique. Or la même inscription se lit aussi sur d'autres objets byzantins, notamment sur des cachets, sur certaines eulogies de Saint-Menas, etc. (p. 419).

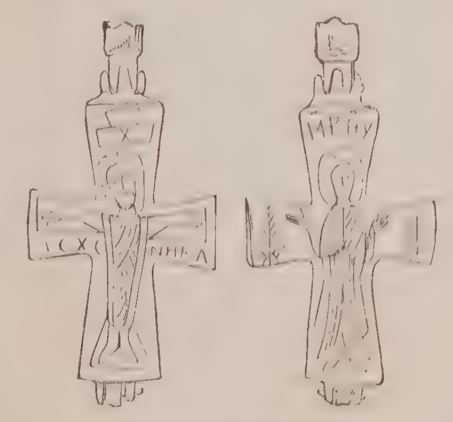
M. Lauer décrit avec compétence les tissus du trésor. Aux tissus que nous avons signalés (1), ajoutons une soierie avec ordonnances à roues, ornée d'une scène de la Nativité. D'après le P. Beissel, le *Liber Pontificalis* signale six étoffes avec scènes de l'Annonciation, dix-neuf avec scènes de la Nativité.

Parmi les objets moins remarquables mentionnons un *Agnus Dei* en cire, qui paraît remonter au moins au XIIe siècle. C'est en l'espèce le plus ancien objet connu.

Les authentiques découverts datent de diverses époques, mais surtout du VIIIe et du IXe siècles. L'un d'eux est écrit sur un feuillet de Tite-Live en écriture onciale du Ve et du VIe siècles. Le P. Grisar a publié une étude spéciale sur l'authentique des reliques de saint Denys.

Le trésor renfermait aussi deux lettres adressées au pape Gélase II (1118-1119). Les Archives du Saint-Siège ne conservent plus aucun document de ce genre remontant à une si haute antiquité.

Au dessus du chœur de la petite chapelle on voit deux petites fenêtres grillagées. Elles aussi ont été ouvertes, mais les creux du mur qu'elles clôturaient n'ont livré que des objets de minime importance. Une croix *encolpium* byzantine, très simple, avec le Christ sur le devant et la Vierge sur l'envers, est absolument identique à celle de Leuze.



Encolpium de Saint-Badilon
(d'après les *Éléments d'archéologie chrétienne* de M. Reusens.

Nous pouvons conclure, avec le mémoire que nous avons fait connaître, que le trésor du *Sancta Sanctorum* est exceptionnellement riche en objets du haut moyen-âge. La croix émaillée est un objet unique ; la croix gemmée est un monument de premier ordre ; aucun trésor peut-être ne renferme un assortiment aussi riche de boîtes et de coffrets ; plusieurs tissus sont remarquables ; enfin parmi les authentiques on trouve des documents de grand intérêt. Le mémoire même

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 62.

offre un ensemble de descriptions exactes, bien ordonnées et suffisamment complètes. Ses reproductions seront sans doute durant longtemps ce qu'on aura de plus parfait sur le *Sancta Sanctorum* (1)

R. MAERE.

DIE MITTELALTERLICHEN TAUFSTEINE DER PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN, par E. SAUERMANN. — In-4°, 72 pp., 52 fig. et carte. B. Nahring, Lubeck, 1904. Prix : 10 Marcs.

GRACE à sa situation géographique, la province de Schleswig Holstein a échappé aux dévastations qui ont sévi sur le reste de l'Allemagne. Aussi y conserve-t-on de nombreux spécimens d'un art bien national.



Cuve des fonts mosans de Hoyer.

M. Sauermann, en entreprenant l'étude des fonts baptismaux de cette province, apporte à l'histoire de la sculpture locale une contribution d'autant plus importante que, pour toute la période romane, ces monuments sont les seuls que la sculpture nous ait laissés. Il relève dans le Schleswig-Holstein environ 180 fonts en pierre, antérieurs au XVIe siècle, et les groupe d'après la nature de la pierre dans laquelle ils sont ouvrés.

Dans une première partie de son étude, l'auteur examine les fonts taillés dans une pierre étrangère au pays.

Parmi ceux-ci une douzaine, conservés dans la région côtière de l'ouest, sont en *calcaire belge*.

Ils proviennent des bords de la Meuse, et l'auteur les reconnaît d'après les caractères que M. Cloquet a attribués ici-même (1) aux fonts du type mosan et d'après l'étude de M. Saintenoy.

Le transport pouvait se faire aisément par la Meuse et la Mer du Nord. Les matériaux de construction de plusieurs églises du Schleswig-Holstein sont entrés dans le pays par cette voie.

Les deux fonts baptismaux les plus intéressants, ceux de Ballum et de Hoyer, sont du XIIe siècle. Ils présentent, sur une dalle rectangulaire servant de base, une grosse colonne centrale flanquée de quatre colonnettes d'angle. La cuve cylindrique, de faible hauteur, est garnie de



Fonts westphaliens de Keitum sur Sylt.

quatre têtes humaines, et ses flancs sont décorés de sculptures ornementales à faible relief. L'auteur rapproche ces fonts de spécimens mosans, conservés dans le pays du Bas-Rhin. Leur ressemblance est d'ailleurs tout aussi frappante avec les fonts restés en Belgique. Ceux de Bastogne, Lixhe, Gœsnes, Flostoy, par exemple, quoique monopédiculés, se rapprochent beaucoup de ceux de Hoyer pour la façon originale dont les têtes sont supportées par un court tronçon de colonnette qui se termine par un amortissement en cuillère. Ces fonts représentent un intermédiaire intéressant entre le type à colon-

1. Les objets qui font partie du trésor ont été déposés récemment au Musée chrétien du Vatican

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1895.

nettes d'angle et le type monopédiculé à têtes en hors d'œuvre.

Les autres fonts en calcaire belge sont tous monopédiculés et appartiennent au type mosan le plus répandu. La plupart datent des XIIIe, XIVe et XVe siècles ; ils ont le pied octogonal et la cuve ornée de quatre ou de plusieurs têtes. A signaler les fonts de Süderstapel, pendant des fonts de Dinant, en Belgique. Certains présentent les mêmes caractères généraux, mais ils sont plus richement moulurés, et paraissent dater de la dernière période gothique.

Un groupe de fonts, moins nombreux, également importé, est sculpté dans le *grès*. On distingue deux types différents qui se retrouvent aussi en Westphalie et dans le Hanovre et qui semblent avoir été créés à Gildeshaus et Bentheim (sur le Weser), où le grès était exploité dès



Fonts gottlandais de Haddeby.

avant le XIIIe siècle. Les fonts de ce groupe ont la cuve cylindrique portée sur une colonne trapue, généralement accostée de supports à forme humaine ou animale.

Le troisième groupe, exécuté en *calcaire à crinoïdes* du Gottland est le plus nombreux. Environ quarante spécimens de ce groupe appartiennent à un même type. La cuve caliciforme en est généralement ornée, vers le haut, d'une rainure et, sur les faces, d'arcades en plein-cintre supportées par des moulures de section triangulaire. La base, plate et circulaire, se raccorde au support par une large gorge. C'est le type préféré dans les églises de la transition, sur la côte orientale et dans les îles du Schleswig-Holstein. Des répliques existent en Allemagne et surtout dans le Gottland, la Suède et le Danemark.

Cinq autres fonts en calcaire du Gottland s'éloignent de cette forme. Trois d'entre eux sont ornés, vers le haut du support, de quatre têtes. Les deux autres sont des plus remarquables par leur sculpture et leur iconographie. Ils représentent des scènes empruntées à la vie du Christ et en particulier l'Adoration des mages, sujet familier aux imagiers suédois. Sur le pied sont sculptés des lions, des paons, des basilics, etc., allusions, parfois, à des textes de psaumes. Ces œuvres isolées ont leurs répliques dans le Gottland et en Suède. Aussi le Gottland et non Lübeck est vraisemblablement leur lieu d'origine. Quant à leur âge, tout porte à croire qu'ils datent du commencement du XIIIe siècle.



Fonts en granit de Gross-Solt.

La deuxième partie de l'ouvrage de M. Sauermann, la plus importante, est consacrée aux fonts en *granit*, la seule pierre qu'on rencontre dans le pays même. Dans ce groupe, en dehors de quelques fonts de forme spéciale, on peut distinguer plusieurs types, dont deux représentés par un grand nombre de spécimens. Mais nous ne pouvons nous y arrêter. Observons seulement qu'on ne doit pas chercher l'origine de ces fonts, tous monopédiculés, dans les fonts à cinq colonnes. Le plus souvent la base figure visiblement un chapiteau renversé, parfois décoré aux angles de quatre têtes. Un tronçon de fût supporte la cuve, généralement cylindrique, et cela le plus souvent sans transition bien marquée. La décoration géométrique qui orne ces fonts se retrouve

parfois dans l'architecture régionale, mais il serait difficile d'arriver par ce fait à des conclusions ; en effet il reste douteux si ces fonts appartiennent à des ateliers établis dans le pays.

L'auteur reconnaît que pour trancher cette question, une étude comparative avec les fonts baptismaux des pays voisins et spécialement du Danemark, s'impose. Cependant la plupart de ces fonts peuvent être considérés comme des œuvres nationales.

L'iconographie religieuse s'inspire, ici encore, des psaumes. Les mêmes sujets se retrouvent dans tous les pays scandinaves et ils semblent leur appartenir en propre. Il existe aussi plusieurs exemples de scènes de chasse et de combat ; les unes seraient la représentation des mois (et l'auteur croit ces représentations inspirées de miniatures), les autres, la paraphrase des textes « Deus in adjutorium meum intende » et « refloruit caro mea ». Cette interprétation n'a rien d'invraisemblable, mais l'auteur l'appuie sur de bien faibles arguments.



Débris de fonts provenant de la province de Namur.

L'exécution des sculptures est rude mais cependant sobre et belle.

M. Sauermann a remarqué sur les fonts baptismaux de Wittstedt un enduit qu'il croit être primitif. Les fonts de Wilderen en Belgique, conservés au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, ouvrés d'une façon très grossière dans un grès extrêmement dur, semblent aussi par endroits couverts d'un enduit. N'est-ce pas là un moyen employé par les sculpteurs pour donner le fini à leur œuvre : un tel procédé était, on le sait, d'un usage courant dans la sculpture en bois. L'ouvrage que nous avons analysé suggérerait d'ailleurs, par son esprit d'observation exacte et minutieuse, plus d'un rapprochement. La description des différents types est des plus claires et l'auteur n'a pas négligé l'interprétation du moindre détail.

Par contre, il ne traite les questions d'influence qu'avec une réserve qui paraît extrême. Peut-être a-t-il jugé que les excellentes reproductions qui accompagnent sa publication, permettent au lecteur d'établir tous les rapprochements désirables. Profitons-en pour nous demander si la présence de têtes sur la cuve ou la base de certains fonts en granit ne dérive pas des têtes fort semblables qui ornent les cuves des fonts mosans. M. Saintenoy se posait déjà cette question à propos de fonts analogues trouvés en Suède. Elle prend ici un intérêt spécial à cause de la présence en Schleswig-Holstein des fonts mosans.

M. Sauermann a enrichi son ouvrage d'une carte qui fait comprendre au premier coup d'œil la distribution géographique des fonts qu'il a étudiés.

***

Le compte-rendu ci-dessus était écrit, lorsque nous avons remarqué chez M. l'architecte Van Dormael, à Louvain, les débris de fonts baptismaux mosans, provenant de la province de Namur, dont nous donnons le croquis.

Ils fournissent un nouveau spécimen à rapprocher des fonts de Hoyer.

Leur cuve cylindrique présente également quatre têtes, supportées par des amortissements d'angle en cuillère.

L'ornementation est analogue à celle des fonts de Gœsnes en Belgique reproduits dans *Les Éléments d'archéologie chrétienne* de M. Reusens, t. I, p. 447.

L'état de conservation de ces fonts ne permet plus de certifier s'ils avaient un support monopédiculé ou flanqué de colonnettes d'angle.

R. VERWILGHEN.

LE CHRIST DE GUIRY, par P. COQUELLE, brochure. Cerf, Versailles, 1907.

M. Coquelle décrit un crucifix roman, qu'il attribue au XIIe siècle, et qui constitue un type rare, par une particularité qui semble voulue, et qui affecte la proportion des branches.

Périodiques.

CIVILTA CATTOLICA. ORATORIO DI S. LORENZO NELL' ANTICO PALAZZO DEL LATERANO, par H. GRISAR, S. J., 1906, t. IV, pp. 673-687 et 6 fig. ; 1907, t. I, pp. 48-62 et 5 fig.

Après avoir étudié le trésor du *Sancta Sanctorum* le P. Grisar examine la chapelle elle-même, désignée autrefois sous le vocable de Saint-Laurent. Ce petit monument, œuvre des

Cosmates, n'est guère connu. Les historiens qui se sont occupés de l'ancien palais pontifical du Latran et de ses dépendances: Rohault de Fleury et d'autres, se sont peu intéressés à la chapelle actuelle. Celle-ci participe quelque peu au mystère qui entoure son trésor de reliques et, seuls les privilégiés ont pu l'examiner en détail.

La chapelle est un des rares débris de l'ancien palais de Latran que les démolitions de Sixte V aient laissé debout. Ce pape fit placer la *Scala Sancta* devant l'entrée occidentale de la chapelle, travail qui nécessita des transformations sur ce côté de l'édifice, mais laissa intacts les murs anciens sur les trois autres côtés.

Saint Laurent, auquel la chapelle est dédiée, était le patron secondaire de Rome et le patron de la garde des livres et des objets précieux. Les fouilles diligentes, entreprises il y a peu d'années par M. Lauer, ont d'ailleurs prouvé que le *Sancta Sanctorum* est construit au-dessus de l'ancien *scrinium* du Saint-Siège et en était sans doute une annexe.

Sous Grégoire IV (827-844) c'était la chapelle privée des papes. Déjà antérieurement il était vénérable, puisque, sous Serge I (687-701), la croix émaillée que le P. Grisar a fait connaître y fut vraisemblablement transportée.

Cependant le pape Nicolas III (1277-1280) dut faire reconstruire le petit monument. Dans sa forme actuelle, celui-ci est un des rares édifices de la Rome médiévale qui nous soient conservés en bon état. Son architecte, un Cosmate, fils sans doute du père de la famille qui travailla à Subiaco, nous a laissé la signature de son œuvre en une inscription, tracée en belles onciales épigraphiques.

L'édifice est soigneusement construit en briques. On n'y trouve l'emploi de la pierre que dans certains détails, tels les encadrements des fenêtres. Les pierres portent des marques de tâcherons.

La chapelle est un édifice de plan rectangulaire, divisé en deux parties inégales : la nef et le chœur. L'intérieur en est vraiment remarquable, tant pour l'architecture que pour la décoration.

La nef est couverte d'une voûte dont les nervures retombent sur de sveltes colonnes placées dans les quatre coins. Les bases de celles-ci correspondent aux moulures qui couronnent la plinthe des parois. Au-dessus de la plinthe les murs, qui s'élèvent d'abord en surface unie, étaient ornés autrefois d'une peinture décorative. A mi-hauteur environ des colonnes, règne une arcature aveugle composée sur chacun des côtés de sept arcs trilobés et brisés, portés par d'élégantes colonnettes torses. Dans le champ supérieur des parois, une fenêtre à lancette s'ouvre sous la clef des formerets.

Les quatre parois de la nef offrent à peu près la même disposition. Cependant le mur oriental s'ouvre largement sur le chœur, et sa galerie d'arcs aveugles est supportée par une architrave, qui repose elle-même sur des pilastres engagés et sur deux colonnes de porphyre.

Nicolas III confia à Cimabue ou à l'un de ses élèves la décoration peinte de la chapelle [1]. Celle-ci existe encore en grande partie. Sur les quatre voûtains de la nef figurent, sur un fond d'azur parsemé d'étoiles, les emblèmes des évangélistes. Des anges et des scènes religieuses occupent l'espace compris entre les formerets et les fenêtres, tandis que les arcatures sont décorées de figures de saints.

D'autre part la voûte en berceau du chœur, dont l'autel renferme le trésor, est ornée d'une mosaïque. Au centre on voit un Christ dans une gloire, qui appartient peut-être au VIIIe ou au IXe siècle, tandis que les saints qui l'environnent sont des œuvres de l'école de Torriti. La chapelle possède un précieux pavement en marbres de couleur qui remonte également à l'époque de Nicolas III.

R. M.

BULLETIN MONUMENTAL, 1906, n. 5-6.

L'église suisse de Romainmôtier a remplacé un important prieuré clunisien, substitué lui-même à une abbaye, dont l'église primitive fut le plus ancien sanctuaire connu du canton de Vaud. M. Alb. Naef en a retrouvé les vestiges, ainsi que ceux d'une basilique consacrée en 753. Les deux constructions offrent la même forme d'une nef rectangulaire terminée en abside, et accostée à son extrémité orientale de deux annexes carrées, qui ont pu être, ou des croisillons, ou des sacristies ; dans le voisinage subsistent les fondations circulaires d'un baptistère ou d'une tour. Les fouilles ont mis au jour une pièce capitale : la devanture d'un ambon de style mérovingien avec des entrelacs caractéristiques en sculpture méplate, semblable à l'ambon peu connu de Baulmes, et à celui de Saint-Maurce, que de Rossi et Éd. Le Blant ont daté du XIe siècle. Il porte cette inscription : *In Dei nomine Gudinus abba jussit fieri.*

L'église actuelle contient des parties du Xe siècle. M. Naef croit qu'elle fut couverte par un berceau continu qui reportait, par des pénétrations en manière de formerets, ses retombées sur un encorbellement à colonnettes sur consoles.

1. P. 681. Ailleurs, t. I, p. 59, le P. Grisar parle, avec plus de vraisemblance, semble-t-il, de l'école romaine de Cavallini.

L'église en question est à triple nef sur gros piliers ronds, avec transept saillant et absidioles rangées, reculées d'une travée. Celles-ci ont fait place au XIVe siècle à un chevet plat, et devant la façade primitive a été érigé, au XIe siècle, un porche fermé à trois nefs et quatre travées, avec étage. Au flanc de la façade de ce porche-narthex s'élèvent deux tourelles. Blavignac, MM. Dehio et Von Bezold, M. C. Enlart et M. Virey ont déjà envisagé les intéressants rapports de cette église de Romainmôtier avec l'abbatiale de Saint-Philibert de Tournus, et le dernier a pu fixer au Xe siècle l'époque du narthex de Tournus, entièrement analogue à celui-ci ; or la nef de l'église est notablement antérieure par son style au *narthex*.

***

Signalons un article magistral de M. Lefebre-Pontalis, qui établit la méthode à suivre pour faire la monographie d'une église. L'ancienne méthode surannée est représentée par la monographie de la cathédrale de Chartres, de l'abbé Bulteau, et la nouvelle, la bonne, par la monographie de la cathédrale d'Amiens, de M. G. Durand. M. le Dr Woillez a été le précurseur de la méthode scientifique.

Toute monographie doit être précédée d'une étude historique sommaire, rédigée avec la critique prudente tant recommandée par M. Brutails, en usant des moyens de l'analyse et de la comparaison ; on aura soin de rattacher, si possible, l'édifice à une des écoles régionales, bien que beaucoup sortent des cadres tout faits. Pour dater les églises, il est un critère trop négligé, c'est l'étude des profils.

Il importe de se servir d'une terminologie technique exacte : à cet égard la plupart des auteurs commettent barbarismes sur barbarismes ; de tenir bien compte des stades de construction progressive, ainsi que des remaniements, et de ne jamais négliger l'examen des matériaux, leur nature et leur appareil.

Il convient de commencer la description de l'édifice par l'intérieur, et par le chœur, s'il est la plus ancienne partie ; il est rarement nécessaire de suivre l'ordre chronologique : c'est le point faible de la belle monographie d'Amiens, par M. G. Durand. Il faut tout sacrifier à la clarté.

Le plan à terre est toujours intéressant ; c'est une grave lacune que de l'omettre en dessin. Les dimensions générales peuvent être données en notes. La description de la nef est généralement commandée par celle des voûtes. On décrira les bas-côtés en commençant par celui du Nord ; le carré du transept, sa voûte et sa pile d'angle seront étudiés avant les croisillons et leurs absidioles ; le chœur avec les parties hautes passent avant le déambulatoire. La clôture latérale sera étudiée sur chaque face, avec tous ses détails, sauf les fenestrages, donnés dans la description de l'intérieur.

M. L. P. signale toutes les erreurs courantes en ce qui concerne les mots techniques, et il n'y en a pas mal ; nous demandons grâce pour l'expression : église à *trois nefs*, ou à *triple nef*, qui est à la rigueur incorrecte, mais si commode, que nous continuerons à l'employer dans des descriptions sommaires.

L'illustration doit comprendre un bon plan, qu'il faut lever soi-même et où il faut indiquer par des moyens de convention (pointillé, quadrillé, hachures, etc.), les parties d'époques différentes. Donner à part au besoin le plan primitif, ne pas abuser des lettres indicatrices . La photographie peut suppléer à la coupe des nefs et à l'élévation des travées. Les ombres sont inutiles à indiquer ; marquer l'appareil avec une certaine légèreté de main.

L'auteur donne d'excellents conseils au point de vue de l'exécution photographique.

Plusieurs de nos lecteurs qui sont dans le cas de publier des monographies d'églises, tireront profit de cet excellent programme, dressé par le plus autorisé des maîtres.

***

Les travaux de restauration effectués à la cathédrale de Mende ont mis au jour des cryptes carolingiennes dont M. le Dr J. Barbot fait l'histoire et la description.

Enfin notre collaborateur M. L. de Farcy, donne une étude savante sur la tour isolée de Saint-Aubain d'Angers, récemment restaurée. Avec M. Godard, il la date du XIIe siècle. Il en donne une intéressante description bien illustrée, avec d'intéressantes indications sur la sonnerie.

***

Le présent numéro du *Bulletin monumental* est singulièrement intéressant. Après ces conseils utiles, voici venir la suite d'une brillante et courtoise controverse, de celle que MM. Anthyme Saint-Paul et C. Enlart ont entamée au sujet des origines du style flamboyant.

M. Enlart a établi, que la série des édifices flamboyants d'Angleterre commence dès le XIIIe siècle, tandis qu'en France ce style débute près d'un siècle plus tard; rien à contester sur ce point. Mais M. A. Saint-Paul ne croit pas à une imitation rétrospective, et se refuse à admettre que le flamboyant français dérive

de l'anglais. Il nie l'influence à cet égard de la guerre de cent ans. Il n'y a guère d'exemples d'architecte anglais ayant passé en France. Le contact pratique et fécond du gothique anglais avec le gothique français reste à démontrer. Ce contact a été reconnu par M. Tholin pour quelques monuments de Bordeaux et de la contrée voisine. (Il aurait fallu ajouter Calais.) Mais ces cas isolés d'architecture mixte ne constituent pas une intrusion des formes anglaises dans le style français, pareille à celle qui s'est effectivement produite pour l'Espagne. A l'époque où un contact se serait produit, c'est le style perpendiculaire et non le flamboyant (*decorated* ou *curvilinear*) qui était pratiqué en Angleterre.

Bref, M. Anthyme Saint-Paul admet qu'il a existé des édifices flamboyants anglais dont les types d'origine sont anglais. Ils montrent qu'il a existé postérieurement un style flamboyant purement indigène.

Monsieur C. Enlart répond :

Je prétends que l'Angleterre n'a pas de style flamboyant ; mais que son style *decorated* ou *curvilinear*, en usage de 1200 à 1360, contenait les éléments du style flamboyant français, qui les combina de façon originale.

Il établit que nos ancêtres n'étaient pas exempts de curiosité archéologique et ont bien souvent pratiqué l'archaïsme. C'est vers 1375 que le style flamboyant fut inauguré en France, et vers 1380 que le style analogue anglais cédait le pas au perpendiculaire, dans la cathédrale de Gloucester.

« Je crois peu probable, dit-il, que des formes aussi arbitraires que la voûte à lierne et tiercerons, l'accolade, les fenestrages, les soufflets et mouchettes, les chapiteaux en forme de frise, les moulures compénétrées s'inventent toutes deux fois. Je ne crois pas davantage, que les maîtres d'œuvre français aient pu ignorer complètement ce qui se faisait en Angleterre. »

M. Enlart reprend une à une les objections de détails de son éminent contradicteur, et non sans avantage. Sa thèse paraît sortir plus solide de cette discussion.

Ajoutons pour finir qu'au point de vue scientifique, c'est vraiment un beau spectacle, que de voir se poursuivre cette discussion consciencieuse et serrée, en dépit du sentiment patriotique qu'il est toujours touchant de sentir vibrer, mais qui pouvait influencer dangereusement des caractères moins trempés que ces deux éminents maîtres. Cette joute que nous avons suivie avec un intérêt considérable, est l'une des plus belles et des plus honorables pour les deux parties, dont le vieux *Bulletin monumental* ait servi de témoin. Les deux amis, en luttant entr'eux de belle courtoisie et de science approfondie, y ont recueilli un surcroît d'estime de la part des archéologues qui battent des mains en leur honneur.

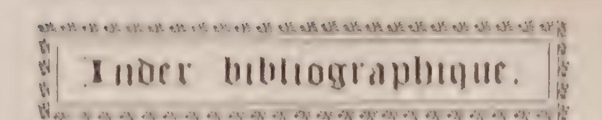
L. C.

BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS DE BRUXELLES.

M. Jos. Destrée fait connaître dans le n° 5 de cette année d'intéressants bas-reliefs votifs du XVe siècle provenant des églises d'Utrecht. Ils appartiennent à une intéressante série de bas-reliefs funéraires qu'on voit encastrés dans les murs des églises de Belgique, surtout dans le Tournaisis, le Brabant et le Nord de la France ; ils représentent des défunts agenouillés sous l'égide de leur patron, devant la Vierge et l'enfant Jésus ou devant une représentation de la figure divine.

Ceux dont il s'agit se rattachent apparemment aux précédents, mais avec une curieuse différence. Comme dans beaucoup de portails peints par les primitifs flamands, le défunt ou donateur émerge à mi-corps du seuil du cadre.





Archéologie et Beaux Arts [1].

France.

Allard (F.). — De l'art chrétien ou l'architecture française au moyen age. — Nimes, Chastanier, 1906.

* **Coquelle** (P.). — Le Christ de Guiry. — Brochure. Cerf, Versailles, 1907.

de la Croix, S. J. (C.). — Les origines des anciens monuments religieux de Poitiers et celles du square de son palais.

Durand (G.). — L'Architecture religieuse et civile en Picardie. — Cayeux sur Mer, Ollivier, 1906.

Froger (L.). — Le portail de l'ancienne église paroissiale de Bessé sur Braye. — Maine, 1907.

* **Lauer** (Ph.). — Le Trésor du « Sancta Sanctorum ». — In-fol., 142 pages, 35 fig. et XVIII pl. Paris, E. Leroux, 1906.

le Mercier (E.). — Monographie de l'église Notre Dame de Louviers. — Évreux, Herissey, 1906.

Marty (A.). — L'histoire de Notre Dame de Paris d'après les estampes, dessins, miniatures, tableaux exécutés du XVe au XIXe siècles. — Paris, 24, rue Dorve, 1906.

Rousseau (H.). — Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy a Liège. *(Note justificative des modifications préconisées au support).* — Court-Saint-Étienne, V. Chevalier, 1906.

Roustan (F.) — Le Major et le premier baptistère de Marseille. — Marseille, Auberten et Rolle, 1905.

Allemagne.

* **Kemmerich** (M.). — Die fruemittelalterliche Portraetmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. — In-8°, 168 pp. et 37 fig. G. d. W. Callwey. Munich, 1907.

* **Sauermann** (E.). — Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. — In-4°, 72 pp., 52 fig. et carte. B. Nahring, Lubech, 1904. Prix : 10 Marcs.

* **Schneider** (Friedrich) — Studien aus Kunst und Geschichte *zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern.* — Gr. in-4°, XXVII-584 pp., planches et portrait. Herder, Fribourg en Brisgau, 1906.

Angleterre.

Tompson. — Southwark cathedral. *(The history and antiquities of the cathedral church of St. Saviour)* — Londres, Ash, 1907.

Italie.

Diego Sant' Ambroglo. — Il portale della basilica di S. Simpliciano in Milano. — Milan, Jogegneri, 1906.

Marucchi (H.). — Manuel d'archéologie chrétienne. — Rome, Desclée, 1906.

Mélida (José Ramon). — Heria arqueologica ante-romana Madrid. — Tipografico de la Viuda i Hijos de Tello, 1906.

Schmidlin (J.). — Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima. —

Espagne.

Lanpere y Miquel (S.). — Los cuatrocentistas catalanes. *(Historia de la pintura en Cataluna).* — Barcelona, tip. « *L'Avenc* », 1906.

Le même. — Las excavaciones de Humanica. — Madrid, Iberica, 1906.

Belgique Hollande.

De Vos et Van Kleef. — Le Nouvel Anvers : Cité-Jardin. — Anvers, De Vos et Van der Groen, 1907.

Malines jadis et aujourd'hui. — In-8°, 550 pp., 300 gr. Malines, L. et A. Godenne, 1907.

Muller (F.). — De dom van Utrecht. — Utrecht, Breyer, 1907.

Weissmann (A.). — De domkerk te Utrecht. — Utrecht, Breyer, 1907.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE : CONSERVATION — RESTAURATION DES MONUMENTS : Mesures administratives, décrets, Avignon, Villemaur, Bruxelles, Courtrai, Lombeck-Notre-Dame. — EXPOSITIONS : Paris, Bruges, Dinant. — MUSÉES : Paris, Rome, Berlin, Bruxelles, Bruges. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Le baron Jean-Baptiste de Bethune.

La conservation des Monuments religieux.



L'ADMINISTRATION des domaines devant incessamment procéder à l'aliénation des objets mobiliers garnissant les archevêchés, évêchés et séminaires, dont l'État, les départements et les communes ont recouvré la libre disposition en vertu de l'article 1er de la loi du 2 janvier 1907, le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts s'est préoccupé de prévenir la perte de ceux des objets dont la conservation pourrait présenter un intérêt artistique ou historique. A cet effet, il a chargé M. Marcou, inspecteur général des Monuments historiques, de faire procéder à l'établissement de la liste générale des objets qu'il y aurait lieu de soustraire à l'aliénation. En ce qui concerne leur attribution définitive, le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts estime que, dans un intérêt d'ordre général et dans un esprit de décentralisation, il y a lieu, chaque fois que leur sécurité pourra se trouver assurée, de les maintenir dans leur lieu d'origine, et, plus particulièrement, dans le musée de la région.

D'autre part, l'Académie nationale de Reims, dans sa séance du 26 janvier dernier, a voté la résolution suivante :

« L'Académie, renouvelant le vœu qu'elle a déjà formé en 1905 en faveur des édifices religieux et des œuvres d'art qu'ils contiennent, en exprime un semblable à l'effet de voir sauvegarder et conserver sur place toutes les œuvres d'art, les bibliothèques et les collections en tous genres dépendant des menses et autres établissements publics du culte récemment supprimés. »

* * *

Par décret présidentiel en date du 12 avril, rendu sur le rapport du ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, le service chargé d'assurer la conservation des édifices cultuels est réuni à celui des Monuments historiques.

Un autre décret en date du même jour a trait à l'organisation du service et règle la situation et les attributions des architectes en chef, des architectes ordinaires, des vérificateurs et des gardiens de monuments.

Un troisième décret, en date du 30 avril, fixe à sept le nombre des inspecteurs généraux des Monuments historiques, ayant dans leurs attributions un même nombre d'arrondissements entre lesquels seront répartis les monuments classés, et formant auprès de l'administration un Comité consultatif. Ils reçoivent un traitement de 6,000 fr. Les trois inspecteurs généraux des travaux diocésains, qui ont reçu aux termes de l'arrêté du 22 avril 1906, la dénomination provisoire d'inspecteurs généraux des édifices cultuels, sont rattachés aux Monuments historiques et prennent le titre d'inspecteurs généraux de ce service.

Enfin, un dernier décret, en date du 26 avril, établit la composition du personnel technique chargé de procéder aux recherches que comporte le classement des antiquités, œuvres d'art et autres objets meubles ou immeubles, et, en outre, de veiller à la conservation par les administrations qui les détiennent, des objets soumis au classement ainsi qu'à leur entretien et à leur réparation.

Il comprend, indépendamment de celui des inspecteurs généraux des monuments historiques à qui la haute surveillance de cette partie du service est spécialement confiée par le décret du 27 février 1907 :

1° Le cadre d'inspecteurs généraux adjoints, d'inspecteurs et d'inspecteurs adjoints créé par le même décret ;

2° Le cadre de conservateurs départementaux organisé par les articles 2 et 3 ci-après.

Art. 2. — *Il y a, dans chaque département un conservateur choisi parmi les personnes qui possèdent une compétence reconnue en matière d'art, d'archéologie ou d'histoire et qui résident dans le département.*

Cet agent est nommé par arrêté du ministre, après examen de ses titres par les inspecteurs généraux des monuments historiques et après avis du préfet. Ses fonctions lui sont conférées pour une période de quatre ans.

Il reçoit une indemnité annuelle de 200, 250 ou 300 francs, suivant que le département auquel sa nomination l'attache est inscrit dans la première, la deuxième ou la troisième partie d'un tableau dressé à cet effet.

Il a droit au remboursement des frais des déplacements qu'il accomplit à la demande de l'administration, d'après le tarif applicable aux déplacements des architectes ordinaires des monuments historiques.

Art. 3. — *Les conservateurs départementaux effectuent les recherches préparatoires qu'exige l'établissement de la liste de classement.*

Ils exercent, d'autre part, à l'égard des objets classés, la surveillance que comporte l'application des articles 10 à 13 de la loi du 30 mars 1887, du titre III de la loi du 9 décembre 1905, et spécialement de l'article 29 du décret du 16 mars 1906.

Ils procèdent, d'après les instructions de l'administration, à des récolements périodiques de ces objets.

Dans le cas où la conservation d'une collection d'objets classés appartenant à l'État exige une vigilance particulière, l'administration des Beaux-Arts peut, à titre exceptionnel, adjoindre au conservateur départemental, un sous-conservateur nommé dans les conditions prévues à l'article précédent, ou, à défaut, un surveillant. Il est alloué à ces agents, s'il y a lieu, une indemnité dont le montant ne peut dépasser la moitié de celle qui est attribuée au conservateur du département.

Art. 4. — *Les inspecteurs généraux adjoints, les inspecteurs et les inspecteurs adjoints sont nommés par arrêtés du ministre.*

Indépendamment des traitements que leur attribue l'article 1er du décret du 27 février 1907, ils reçoivent à titre de remboursement des frais des tournées qui leur sont prescrites par l'administration, les mêmes allocations que les architectes en chef des monuments historiques, suivant l'arrêté tarif du 5 mars 1903. Toutefois, pour les inspecteurs, l'indemnité de séjour prévue par ledit arrêté est réduite à 16 fr., et pour les inspecteurs adjoints, à 14 francs.

Art. 5. — *Le personnel d'inspection désigné en l'article précédent dirige et centralise le travail des conservateurs départementaux, effectue les recherches complémentaires que ce travail exige, établit les projets de classement et*

contrôle, par des tournées, les résultats des opérations qui s'accomplissent dans les départements.

Les départements, y compris ceux de la Corse et de l'Algérie, sont distribués par groupes géographiques en régions à chacune desquelles un inspecteur général adjoint ou un inspecteur est attaché.

Les inspecteurs adjoints prêtent leur concours, suivant les besoins, soit aux inspecteurs chargés des régions, soit à l'inspecteur général.

Art. 6. — L'inspecteur général des monuments historiques placé à la tête du service dirige le travail du personnel. Il est, en outre, spécialement chargé de tout ce qui a trait à l'entretien et à la réparation des objets classés.

Il rend compte chaque année au ministre dans un rapport qui est communiqué à la commission des Monuments historiques, des opérations accomplies au cours de l'année précédente.

Art. 7. — Pendant la période fixée par l'article 16 de la loi du 9 décembre 1905, une partie du personnel d'inspection pourra être exclusivement employée à Paris au travail complémentaire de classement prescrit par ledit article, ainsi qu'à l'établissement des listes et répertoires classés.

Pendant la même période, l'administration pourra, dans la limite des crédits mis à sa disposition, continuer à faire appel à des agents temporaires chargés de concourir au même travail par des recherches dans les départements.

Ces agents temporaires recevront les indemnités prévues par les arrêtés ministériels des 21 octobre 1903 et 31 mars 1905.

Art. 8. — Les correspondants de la commission des Monuments historiques pour les objets mobiliers, institués par décision ministérielle du 23 février 1897 continueront leurs services jusqu'au moment où un conservateur sera nommé dans le département de leur résidence.

Il en sera de même des commissions instituées par les préfets dans les départements, en vertu de la circulaire ministérielle du 8 juin 1905.

A propos des décrets dont le texte précède la *Chronique des Arts* écrit :

On a peine à comprendre, on a plus de peine encore à attribuer au Ministère de l'Instruction publique, les nominations qu'on annonce dans le service des Monuments historiques. Il était difficile d'aller chercher plus loin des incompétences plus inattendues. Alors que de tous côtés on réclame, dans l'intérêt général, pour la bonne renommée de nos grandes institutions d'art et de science, « les hommes qu'il faut aux places qu'il faut », les pouvoirs publics semblent proclamer leur indifférence aux aptitudes professionnelles comme un défi à l'opinion.

Et quelle est l'heure choisie pour ces nominations qui font trop ouvertement du service des Beaux-Arts l'héritier de l'ancienne feuille des pensions ? Quelle est l'heure où l'on charge d'une inspection difficile les hommes les plus manifestement incapables de la faire ? C'est l'heure où, en vertu de la loi, il y a précisément le travail le plus pressant, le plus minutieux, le plus délicat à accomplir. La loi, on le sait, a classé d'office pendant trois ans tous les objets d'art des églises ; elle a ordonné ensuite que pendant ces trois ans on ferait un partage entre les objets usuels, sans valeur, et les objets ayant un caractère artistique ; elle a voulu enfin qu'au bout de ces trois ans un classement définitif fût établi, qui protégeât nos richesses nationales. Pour ce travail considérable, il fallait s'en rapporter au service des Monuments historiques tel qu'il était constitué, et lui donner, s'il était besoin, un peu de renfort. Et au lieu de cela !...

Que feront, même s'ils sont pleins de zèle et de bonne foi, que feront ces inspecteurs improvisés devant l'orfévrerie, les bois, les broderies, les reliquaires, les émaux ou les pyxides ? Comment distingueront-ils l'ancien du récent, et la contrefaçon de l'œuvre elle-même ? En les nommant, ce n'est pas seulement, comme en d'autres occasions, une bibliothèque, un musée que l'on compromet : c'est l'immense trésor de nos richesses d'art religieux, c'est l'art de toutes les églises de France que l'on compromet, presque en l'avouant, à toutes les brocantes, à toutes les supercheries et, finalement, à tous les exils.

*
* *

Avignon. — Les réclamations au sujet de la restauration des fresques du palais des Papes ont porté leurs fruits. On a congédié le peintre en bâtiment qui se livrait à l'enlèvement des badigeons et réclamé le concours de spécialistes italiens. Puis on s'est adressé, à Paris, à M. Yperman, l'artiste qui a relevé avec tant de talent les vieilles peintures murales des églises de France, et on l'a chargé d'examiner quelles mesures il convient de prendre pour remettre au jour et conserver les peintures du palais des Papes.

Au cours des travaux de recherches qu'il a effectués au palais des Papes, M. Yperman vient de découvrir, sur le fond de la grande chapelle basse à deux nefs, dite salle du Consistoire, les vestiges d'une grande fresque du Moyen âge représentant la scène du Crucifiement.

Certains documents permettaient de supposer que cette fresque avait existé ; mais son existence même n'était pas certaine. La peinture a disparu depuis fort longtemps ; toutefois, sous les multiples couches du badigeon qui recouvre le mur, M. Yperman a retrouvé, fort bien conservé, le tracé à la sanguine qu'exécutaient tout d'abord les peintres de fresques du Moyen âge. Cette esquisse est d'une pureté remarquable.

D'autre part, sur le mur latéral de droite de la même salle M. Yperman a également mis à jour les traces de dessins à la sanguine qui paraissent très beaux.

*
* *

Villemaur. — Un acte de vandalisme comme il est à craindre qu'il ne s'en produise trop désormais, est porté à notre connaissance. Le conseil municipal de Villemaur (Aube) vient de demander l'aliénation d'une œuvre d'art admirable que l'église de ce village avait la gloire de posséder : un jubé en bois sculpté, datant de 1521, œuvre de deux artistes locaux, qui compte, écrivent MM. Kœchlin et J.-J. Marquet de Vasselot dans leur *Histoire de la sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, « parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture en France ». La préfecture — on se demande par quel prodige d'inconscience ou d'ignorance — a transmis cette délibération au

ministère avec avis favorable. Par contre, la Société Académique de l'Aube a voté à l'unanimité une protestation énergique et prié le Gouvernement de n'autoriser, pour quelque cause que ce soit, ni l'aliénation, ni le déplacement du jubé de Villemaur. Espérons que la Commission des Monuments historiques,qui depuis longtemps a classé cette œuvre, aura le courage d'être de cet avis et de ne pas tolérer que les chefs-d'œuvre de notre art national, guettés par les musées ou collections de l'étranger, risquent, par la fantaisie du premier fonctionnaire venu, de quitter non seulement l'endroit pour lequel ils ont été exécutés, mais encore notre sol (1).

*
* *

Bruxelles. — On vient de commencer les travaux de dégagement du chevet de la collégiale des SSts-Michel et Gudule, rue du Bois-Sauvage. Les « édicules » placés au bas du Treurenberg ont été démolis.

On sait que pour ces restaurations, les plans remarquablement étudiés de M. Caluwaerts étaient prêts lorsque, naguère, en démolissant un pan de mur de la sacristie, on remit au jour un superbe fragment de l'architecture flamboyante primitive, de belles fenêtres à meneaux, depuis longtemps murées.

Les plans furent remaniés, à la suite de la découverte, et la sacristie sera reconstituée telle qu'elle était à l'époque de la construction : une petite annexe basse, avec fenêtres à cintres surbaissés, divisées en trois par des meneaux à dentelures. La plate-forme, en terrasse, est bordée d'un garde-corps ajouré.

A l'angle postérieur, vers le Treurenberg et le Parvis, se trouvait la conciergerie, construite vers 1660 et adossée à la chapelle de Notre-Dame de Bon-Secours, qui date de 1649. Cette conciergerie a été demolie pour être rebatie et dégagée du pied. Entre les deux annexes, la chapelle Maes, lourde construction hexagonale datant de 1665, sera également restaurée, de même que la lanterne qui la sur monte. (Hélas !)

Le mur de clôture disparaît ; il sera remplacé par une grille, qui surmontera le mur de soutènement, en courbe légère, que l'on construira — car les courettes actuelles seront remises à leur niveau ancien, celui du cimetière désaffecté vers 1870, c'est-à-dire à peu près le niveau du pavement de l'église — une vingtaine de centimètres plus bas que le pavement du chœur.

Au dessous des sacristies seront aménagées des caves pour le dépôt des archives de l'église.

*
* *

1. *Chronique des Arts et de la Curiosité.*

Courtrai. — La Commission royale des monuments a donné son approbation au projet qui lui a été soumis, en vue de la restauration de l'église Notre-Dame.

Elle a fait d'expresses réserves au sujet des travaux projetés à l'ancienne tribune des comtes de Flandre, recommandant à l'architecte de veiller à conserver le type actuel de cette tribune et, en tout état de cause, à la rattacher au caractère de la chapelle même des comtes plutôt qu'à celui des nouvelles constructions projetées.

La Commission insiste vivement pour que l'on poursuive sans retard le dégagement complet de l'église Notre-Dame, afin de remettre en évidence la belle abside de cet édifice qu'il y a lieu de restaurer d'urgence, car certains arcs-boutants sont étançonnés depuis de longues années, d'autres ont disparu (1).Enfin l'extérieur de la chapelle des comtes de Flandre nécessite des travaux urgents de restauration. Les pierres des pinacles, balustrades, etc., s'effritent et menacent de tomber.

*
* *

Lombeek-Notre-Dame. — La Commission des Monuments a signalé dernièrement à l'attention des pouvoirs publics la nécessité de procéder à bref délai, à la restauration de l'église, petit chef-d'œuvre d'architecture qu'il importe de sauvegarder. Les travaux ont commencé, et plusieures découvertes intéressantes ont déjà été faites.

Expositions.

Paris. — La Bibliothèque Nationale organise en ce moment une exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle, qui s'est ouverte mercredi 18 avril et durera jusqu'au 30 juin.

Les œuvres dont elle est composée sont tirées du Cabinet des estampes et du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, auxquelles ont été joints un certain nombre d'admirables spécimens des arts français à leur naissance et extraits des belles collections de MM. Alfred Beurdeley, Léon Bonnat, Edmond de Rothschild, Curtis, Doistar, Fr. Flaming, Kleinberger, Thompson et Wildenstein.

*
* *

Bruges. — Il se tiendra cet été, à Bruges, une exposition qui aura une importance considérable au point de vue historique, archéologique et artistique. Il s'agit de réunir en notre ville, sous le nom d'*Exposition de la Toison d'Or*, une foule d'œuvres d'art et de documents se rapportant au célèbre Ordre de Chevalerie créé par Philippe le

1. L'adjudication de ces travaux vient d'être faite.

Bon, duc de Bourgogne, en 1429-30, lors de son mariage avec Isabelle de Portugal, et elle embrassera la période qui s'étend de 1429 à 1598, date de la mort de Philippe II.

On se propose de réunir :

1° tous les blasons des chevaliers qui assistèrent aux divers chapitres de l'ordre, qui furent tenus au nombre de vingt-trois ;

2° tous les portraits des Souverains, chefs de l'ordre, et quantité d'objets leur ayant appartenu ;

3° tous les portraits des chevaliers de l'ordre, ceux de ses chanceliers, trésoriers et officiers ;

4° les colliers, emblèmes et costumes de l'ordre ;

5° les tableaux, enluminures, miniatures, manuscrits reproduisant des assemblées ou cérémonies de l'ordre ainsi que des joutes ou tournois ;

6° les armes que les chevaliers portaient ou dont ils se servaient dans ces joutes et tournois, et celles dont ils usaient à la guerre ;

7° les diplômes, manuscrits et reliures se rapportant à la Toison d'or ;

8° les sceaux, jetons, médailles et monnaies de la Toison d'or ;

9° les tapisseries, meubles, objets d'art, objets d'orfèvrerie ou de sculpture rappelant la Toison d'or ou les fêtes relatives à cet Ordre ;

10° la bibliographie de la Toison d'or, c'est-à-dire tous les ouvrages qui ont paru sur la Toison d'or et ses chevaliers ;

11° enfin une série de tableaux de premier ordre, peints par les artistes Néerlandais ou Bourguignons, attachés aux ducs de Bourgogne. Ces chefs-d'œuvre d'artistes éminents, dont le talent s'épanouissait sous la protection de ces souverains ou de leur cour, sont destinés à donner, par leur sélection et leur classement, un aperçu complet et frappant de la brillante floraison et du développement merveilleux de l'art sous chacun des ducs de Bourgogne, chefs-souverains de l'ordre, de 1429 à 1598.

Cette exposition s'ouvrira à Bruges le 15 juin [illegible] et durera jusqu'au 15 septembre. Elle aura lieu dans les bâtiments du palais provincial, construction isolée et entièrement en pierre et en fer. Tous les objets exposés seront gardés nuit et jour avec le plus grand soin et assurés, à la valeur déclarée par l'exposant, contre l'incendie, le vol, toutes les détériorations et tous les risques de transport et autres.

Une quantité considérable de superbes portraits et d'autres œuvres artistiques de haute valeur sont déjà promises à l'Exposition brugeoise. Madrid surtout et Vienne promettent un appoint important ; une vraie rivalité existe entre les familles de la haute noblesse, en Espagne et en Autriche, au sujet de l'Exposition, chacune tenant à y briller par les souvenirs les plus importants laissés par ses ancêtres.

* * *

Dinant. — Une exposition d'art s'ouvrira dans cette ville le 1er juin prochain et durera jusqu'au 30 septembre. Son but est de mettre en lumière toutes les manifestations de l'art dans cette antique et jadis si florissante commune : peinture, sculpture, architecture, écriture.

On y réunira les chefs-d'œuvre des peintres : Patenier, Tabaguet, Redouté, Evrard, Lion, Michel, Hallaux, Wiertz, les deux Sopart et des collections complètes de photographies.

En second lieu viendront les statues, les meubles sculptés ; jusque quelques beaux spécimens de dinanderie ; les parchemins, les sceaux, les médailles, les bijoux fabriqués jadis à Dinant ; les tableaux et estampes représentant la ville à toutes les époques, avec les photographies des voies romaines et des routes antiques retrouvées depuis quelques années ; des armes, canons, arquebuses, fabriqués à Dinant ; les livres édités à Dinant ou composés par des auteurs dinandais, etc., etc.

Musées.

Paris. — Les nouvelles galeries extérieures du musée de sculpture comparée du Trocadéro ont été aménagées : on y trouve, du côté de Passy, la sculpture antique, terminée par l'art gallo-romain, et à sa suite l'art chrétien primitif, mérovingien, byzantin, carolingien, puis les modèles d'architecture et les relevés de peintures, auxquels viendra s'ajouter prochainement une série de vitraux anciens. Du côté de Paris, on a continué jusqu'au XVIe siècle l'exposition méthodique des moulages et photographies de l'étranger, qui s'arrêtait au XIVe siècle. Une seule grande pièce reste à montrer : la statue équestre du Colleone, à qui une place d'honneur a été réservée au centre d'un des pavillons.

Dans la galerie principale, on a réuni les exemplaires les plus typiques de la statuaire qui inaugure la dernière phase de l'art gothique : le portail de Champmol, le *Puits de Moïse*, les statues de la chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Amiens et de la grande salle de Poitiers, le tympan du château de la Ferté-Milon, les *Apôtres* de la chapelle des Rieux, du musée de Toulouse, et le buste de *Charles V* de l'ancienne église des Célestins.

A Amiens, des moulages ont été faits des admirables chapiteaux romans de l'abbatiale de

Dommartin et d'un chapiteau double à figures du cloître de Corbie ; au musée de Lille, on a pris le célèbre encensoir de la fin du XIIe siècle, deux fragments de statuaire de l'ancienne cathédrale de Cambrai, dont un torse du Christ qui révèle une observation très sincère de la nature.

La série des modèles du XIIIe siècle s'est enrichie de la statue tombale de sainte Ozanne, qui est dans la crypte de Jouarre, ainsi que d'un petit bas-relief du *Couronnement de la Vierge* de Metz, et d'une charmante tête de femme venant de Reims, don de M. Thiria et de M. Pol Neveux. On y verra aussi dans quelques mois la reproduction du splendide sarcophage de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, découvert par M. le chanoine Métais dans les fouilles de l'abbaye de Josaphat.

Pour le XIVe siècle, on vient de mouler les quatre statuettes de la collégiale de Mantes ; pour le XVe, quatre figures du musée d'Amiens, trois expressives têtes de moines, et un buste d'une *Vierge de Pitié ;* pour le XVIe, le retable de Hattonchatel (Meuse), la statue funéraire de Philippe de Gueldres, par Ligier Richier, le médaillon de marbre d'Antoine de Lannoy, gouverneur de Gênes, du musée d'Amiens, et deux bas-reliefs de style purement italien, du même musée. La salle des XVIIe et XVIIIe siècles de l'aile de Passy s'est enrichie de quatre beaux panneaux empruntés à l'hôtel de Soubise.

M. Camille Enlart, conservateur du musée, promet la publication prochaine d'un nouveau catalogue qui comprendra une bibliographie.

*
* *

Rome. — Il est question de réorganiser la Pinacothèque du Vatican. Le *Giornale d'Italia* dit, à ce propos, que les peintures seront disposées par écoles, et de telle façon que le visiteur aura, rassemblés devant lui, dans une ou plusieurs salles, les chefs-d'œuvre de chaque époque. Les tableaux de Raphaël feront cependant l'objet d'une section particulière. D'autre part, le commandeur Galli, directeur général des musées et des galeries pontificales, et le commandeur Leitz, directeur de la peinture, ont l'intention de faire enlever des appartements privés des palais apostoliques toutes les œuvres d'art qui s'y trouvent et de les transporter dans la Pinacothèque. Enfin, les tableaux anciens, qui forment aujourd'hui la galerie latérale, seront déménagés dans la galerie Vaticane, les peintures d'art moderne restant seules dans la première de ces deux galeries. L'entrée de la nouvelle Pinacothèque sera dans la grande rue qui mène de la Monnaie aux musées.

*
* *

Berlin. — M. Wilhelm Bode, l'éminent directeur général des Musées royaux de Prusse, a adressé, le 9 mars dernier, au Landtag prussien un rapport où il expose en détail un projet grandiose de réorganisation de ces musées, réorganisation nécessitée par la vaste extension prise par les collections d'art et d'archéologie de toute sorte. Ce projet comporte : l'agrandissement du Musée égyptien et du Musée des Antiques ; la jonction, par des bâtiments nouveaux, des constructions actuelles de l'île des Musées ; la création d'un Musée de la civilisation asiatique et d'un Musée de l'art de l'Asie occidentale ; celle d'un Musée de l'art allemand ancien, qui sera pour le pays entier ce que sont pour la Bavière le Musée germanique de Nuremberg et le Musée national de Munich ; organisation d'un Musée des portraits historiques, constitué avec des œuvres de la Nationalgalerie ; construction à Dahlem, de trois musées d'ethnographie : africain, océanien et américain, et d'un Musée de préhistoire et de folklore.

Ce superbe programme a déjà reçu l'approbation de l'empereur.

*
* *

Bruxelles. — D'importantes transformations vont s'opérer au musée ancien. Les toiles représentant les écoles étrangères, qui occupent deux salles du premier étage, descendront au rez-de-chaussée, dans la galerie dite « historique ». L'espace ainsi disponible recevra les œuvres des maîtres flamands du XVIIe siècle ; une autre salle sera réservée aux peintures offrant de l'intérêt au point de vue spécialement bruxellois. Grâce à ces transformations, l'on pourra exposer les nombreuses acquisitions qui n'ont pas encore trouvé place dans les musées.

*
* *

Bruges. — Depuis la polémique qui a surgi à propos de nos Primitifs, on reparle beaucoup de l'hôtel Gruuthuuse qui semble destiné à abriter provisoirement nos chefs-d'œuvre anciens de l'art pictural, et de la construction du nouveau musée qui doit les abriter définitivement. D'ores il semble décidé que le nouveau musée ne sera pas installé dans les locaux de la Maternité désaffectée, mais édifié derrière l'hôtel Gruuthuuse sur un terrain donnant rue de Groeninghe et qui sera englobé dans la « Cuve de Notre-Dame ». En attendant, la Commission royale des monuments vient d'approuver les plans présentés par M. l'architecte Delacenserie pour la clôture de Gruuthuuse. D'autre part, la Ville s'apprête à exproprier l'hôtel Arents, contigu à la demeure seigneuriale des sires de Gruuthuuse.

Varia.

Mont-Saint Michel. — Il y a, comme on sait, deux questions en suspens depuis longtemps. L'une est relative à l'installation d'hôtels au pied même de Mont-Saint-Michel ; l'autre à l'ensablement et à la digue. Sur le premier point, tous les amis des paysages, toutes les sociétés créées pour la protection des sites sont intervenues. Mais on se heurte à des intérêts locaux qui se défendent très âprement, et en dépit des atténuations qu'ils apportent à leurs projets, en dépit des promesses déjà faites d'élever des maisons basses et ne défigurant pas l'aspect des lieux, on peut dire que les hôteliers demeurent maîtres de la place.

Mais il y a plus grave. La digue construite naguère a pour effet d'empêcher la marée d'arriver et prive le Mont-Saint-Michel de sa ceinture d'eau. Il est à peine besoin de marquer la déplorable transformation que cet ensablement fait subir au site traditionnel. Un seul moyen serait sûr : ce serait d'abaisser la digue, afin que les flots pussent passer. On se gardera bien de le faire. Aux termes du dernier projet, on ouvrira simplement la digue à son point de départ. Quelques vagues viendront peut-être, à cet endroit, jusqu'au pied du Mont, mais partout ailleurs la barrière demeurera infranchissable et c'est à brève échéance la menace de l'ensablement......

***

L'Image du Sauveur du Latran. — Dans une des dernières séances de la Société d'archéologie chrétienne de Rome, Mgr Wilpert a décrit l'image du Sauveur conservée dans le trésor de la basilique Saint-Jean de Latran.

C'est la plus ancienne et la plus vénérable des images romaines. Enfermée dans la chapelle du *Sancta Sanctorum*, elle était exposée rarement dans la basilique voisine. Depuis 1200 d'ailleurs personne ne l'avait plus vue directement.

Complètement recouverte d'un tissu précieux, cachée de plus par des plaques d'argent ciselé — qui ne s'ouvraient qu'autour de la tête, — la peinture primitive disparaissait complètement aux regards. Quel caractère présentait cette image vénérée du Sauveur ? Venait-elle de Byzance ou de Jérusalem ? On oscillait entre ces deux hypothèses, et l'on ne songeait guère à lui assigner sa véritable origine, qui, Mgr Wilpert l'affirme, est une origine romaine.

Il fallait, pour sortir de ces incertitudes, que l'examen pût porter directement sur la peinture primitive, et qu'un savant fût autorisé à dépouiller cette peinture du revêtement d'argent et du tissu très ancien qui la recouvraient.

Cette permission fut donnée par le Saint-Père à Mgr Wilpert, l'auteur du savant ouvrage sur les peintures des Catacombes.

Le 21 janvier 1907, le tableau fut porté dans la chapelle des Passionnistes. Le travail nécessaire pour le découvrir — conduit avec tout le soin et tout le respect qu'on devine — dura plus d'une heure.

« Ma première impression, dit Mgr Wilpert, fut une désillusion complète. De l'image antique je ne parvenais même pas à distinguer de vagues traits.

« Mais, le jour suivant, ayant lavé le bois avec de l'eau acidulée, j'aperçus les contours de l'image, et j'y entrevis une véritable œuvre d'art. »

Le Sauveur avait été représenté assis sur un trône royal, orné de pierres précieuses. Une main fait le geste qui accompagne un discours ; l'autre s'appuie sur un bras du trône. La tête est presque complètement effacée. Le nimbe doré, au contraire, qui l'entoure, est dans un état de conservation parfaite. Tout autour, une inscription se devine : à en juger par les jambages qui subsistent, elle devait comporter quatre lettres à gauche de la tête ; à droite, un *L* se lit clairement qui devait terminer un mot.

La place où se trouve cette lettre permet de dire que, de ce côté aussi, l'inscription se formait de quatre lettres. Ainsi Mgr Wilpert est-il amené à induire qu'il faut lire *Emmanuel ;* cette inscription est ainsi une profession de foi, puisque le mot *Emmanuel* signifie « *Dieu avec nous* ».

Le bois sur lequel est peinte l'image confirme que son origine n'est pas orientale. Un examen microscopique a permis d'établir qu'il n'est ni de cèdre, ni d'olivier, mais de noyer.

***

Mgr Wilpert, se demandant quelle époque il faut assigner comme origine de cette image vénérable du Sauveur, répond qu'on ne peut la faire remonter plus haut que 450, ni la reculer plus tard que 550. Le nimbe contient, en effet, cette petite croix qu'on prit l'habitude, à partir de 450, de tracer au-dessus de la tête du Sauveur pour en confesser la divinité. Par ailleurs, l'*Emmanuel*, et la lettre latine *L*, empêchent de descendre plus bas que 550 ; car, vers ce temps, l'usage prévalut d'écrire en grec sur les images du Sauveur les initiales des mots « Jésus-Christ, Sauveur ».

L'antiquité de l'image du Latran est supérieure à celle que lui attribuait jusqu'ici la critique. Cette image du Christ fut l'objet de la vénération de nombreuses générations. Suivant l'antique usage, les fidèles la baisaient, et la touchaient respectueusement. Quand on la portait en procession — la veille du 15 août — un rite expressif voulait que l'on oignît d'un baume parfumé

les pieds et le côté du Sauveur. De là une détérioration assez rapide de la sainte image.

Vers 911, elle fut restaurée. La peinture qui fut reproduite sur la toile immédiatement adhérente au bois porte la trace de l'extrême décadence des arts. Quand Innocent III recouvrit le tableau vénérable de lames d'argent, l'on raviva les couleurs de nouveau effacées, mais l'artiste se contenta de restaurer servilement l'œuvre du Xe siècle, restant ainsi fort au-dessous de ce qu'on pouvait déjà produire de son temps.

(Croix).

* * *

Nous lisons dans la *Chronique des Arts* du 9 mars dernier :

Monsieur le Directeur,

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt les détails biographiques sur la famille Vyt publiés par M. V. Fris, de Gand, dans la *Chronique* du 23 février, p. 61. Il y a cependant une assertion dans le premier paragraphe que je regrette d'y rencontrer. Il n'y a rien qui prouve que ce fut Josse Vyt qui commanda le tableau, à Hubert. L'inscription sur le cadre nous apprend que Hubert commença le retable et que Jean, son frère, l'acheva à la demande de Josse Vyt :

Pictor Hubertus : e eyck maior quo nemo repertus.
Incepit pondus : quod Iohannes arte secondus.
Suscepit letus : Iudoci Vyd prece fretus.

On peut être certain que si Vyt avait commandé le tableau l'inscription nous l'aurait dit ; rien de plus facile.

La légende fausse des van Eyck ne remonte qu'au milieu du XVIe siècle. Peu à peu on est parvenu à démontrer la fausseté de plusieurs détails de cette légende et, si nous persévérons, j'ai confiance que nous arriverons à établir la vérité. Dans un volume actuellement entre les mains des imprimeurs, j'ai réuni tous les documents concernant la famille van Eyck et je mettrai le public ainsi à même de distinguer entre la vérité et les légendes, entre les tableaux authentiques, douteux et faux.

Veuillez, Monsieur le Directeur, agréer l'assurance de ma considération distinguée.

W. H. James WEALE.

* * *

Concours. — L'Académie royale de Belgique met au Concours pour 1909 les questions suivantes :

Faire l'histoire de la céramique au point de vue de l'art, dans nos provinces, depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Écrire l'histoire des édifices et des maisons élevés Grand'Place et au centre de Bruxelles après le bombardement de 1695. Exposer les faits, donner une appréciation esthétique de ces constructions et faire connaître leur importance au point de vue de l'histoire du style architectonique auquel elles appartiennent.

Faire l'histoire de la création et du développement du drame musical, particulièrement en Italie, depuis l'*Euridice*, de Peri, jusqu'à l'*Orfeo*, de Gluck.

Écrire l'histoire de la peinture, de la sculpture et de l'architecture au XVIIIe siècle, dans les Pays-Bas autrichiens de la principauté de Liége.

A chacune des questions précédentes est attribué un prix de 800 francs.

Nécrologie.

Le baron Jean-Baptiste de Bethune.

L'ÉCOLE belge d'art chrétien traverse une période d'épreuves. Quand elle perdit naguère son fondateur et son chef, elle trouva dans l'intime ami de Jean Bethune, Jules Helbig, sinon le continuateur de son œuvre, du moins un représentant vénéré de ses doctrines. Les conseils affectueux et les écrits du Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* restaient une force et une lumière pour les disciples. La mort nous ayant pris Jules Helbig, nous avions ensuite serré nos rangs autour du fils aîné du Maître, héritier et interprète fidèle de ses convictions et de son esthétique. Celui-ci fut tout de suite à la hauteur de la grande mission qui lui échut, la présidence de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Il avait gardé pieusement les traditions paternelles, et nous retrouvions en lui le même idéal artistique et religieux, les mêmes solides principes. Dans nos voyages d'étude, il révélait des connaissances étendues et sûres dans le vaste domaine de l'histoire et de l'archéologie, de l'iconographie et même de la liturgie, et en même temps un sentiment exquis du style chrétien, dont il avait l'art de faire ressortir les beautés. Sous son égide, notre puissante Gilde reflorissait, lorsqu'une mort inopinée, ainsi que nous l'avons annoncé, est venue briser à son apogée, le 24 mars dernier, la brillante carrière de cet érudit d'élite et de cet homme d'œuvres. M. le baron de Béthune-de Villers était Gouverneur de la Flandre occidentale ; ses hautes et abondantes fonctions ne l'avaient pas détourné un instant du culte de l'archéologie chrétienne.

Il naquit à Bruges le 25 janvier 1853 d'une noble famille flamande qu'a si bien fait connaître la biographie de son illustre père. Malgré sa situation fortunée il fut un laborieux, un vaillant au travail. Dès l'âge de 15 ans il s'essayait à des productions littéraires qui ont figuré dans la revue fondée par Guido Gezelle et M. J. Weale, le *Rond den Heerd*. Plus tard il fut un membre distingué de l'Académie royale flamande (1). Il

1. Citons les pages présentées à cette Académie et consacrées à un courtraisien, qui entreprit un voyage de dix ans en divers pays d'Europe et qui consigna ses souvenirs dans un volumineux recueil manuscrit enluminé par lui (Erasmus Causse, een Kortrijksche schrijver en kunstenaar, 1660-1738. (*Verslagen der Kon. vl. Academie*, 1905).

s'intéressa avec passion à l'art brugeois, il avait amassé une collection d'objets d'antiquités, et en particulier de beaux livres et de méreaux nobiliaires des grandes familles brugeoises et gantoises. Il fut l'un des organisateurs de l'exposition d'art héraldique ouverte à Gand en 1889.

Ce n'est pas ici le lieu de parler de sa carrière politique si remplie. Nommé gouverneur en juillet 1903, il fit mieux que de protéger les monuments nationaux ; il s'efforça de faire surgir partout où il pouvait des œuvres d'art ; que d'églises en Flandre doivent à son intervention administrative, à son initiative personnelle, à ses conseils entendus, leur construction, leur restauration, leur embellissement ! L'histoire l'occupait beaucoup, en particulier celle des Béguinages. Une de ses œuvres notables est la publication du *Cartulaire du Béguinage de Sainte-Elisabeth à Gand* (in-4° XII et 344 pp. Bruges, A. De Zuttere, 1883) ; une autre est le recueil d'*Épitaphes et monuments des églises de Flandre au XVIe siècle*, publié par la *Société d'Émulation de Bruges* en 1897-1900.

Nous rappellerons, avec reconnaissance qu'il fut un des amis les plus dévoués de la *Revue de l'Art chrétien*, à laquelle il collabora dès les premières années de la transformation de ce périodique. Il nous donnait dès l'année 1885 une fine appréciation du beau livre d'E. Cartier, *Lettres d'un solitaire* (p. 159) ; et en 1886 une savante étude sur les *bassins liturgiques* (pp. 318 et 443) ; plus tard il nous envoya des comptes rendus bibliographiques. Ensuite il présenta sa belle étude sur les *Anciennes peintures murales* (romanes) *aux ruines de Saint-Bavon à Gand* (1).

En dernier lieu, il avait entrepris une série de notices sur les anciens monuments de la West-Flandre, auxquels ses hautes fonctions lui donnaient l'occasion de s'intéresser, tout en lui refusant les loisirs désirés. Il n'a pu publier que deux monographies, très fouillées d'ailleurs, des églises romanes de *Thourout* (année 1900, p. 319) et de *Messines* (année 1901, p. 193).

Comme membre correspondant de la Commission royale des monuments, il prit une part importante aux travaux qui marquent les intéressantes séances annuelles de ce collège, et il y apporta notamment un véritable traité succinct de l'ancien art de la peinture sur verre, qui fait l'objet de trois rapports consécutifs présentés aux séances de l'année 1899, 1901 et 1905 (2).

Il fut d'autre part un des soutiens d'un bien méritant périodique qui s'est éteint après une longue existence : le *Messager des sciences historiques*. C'est dans ses colonnes qu'il a publié notamment l'intéressant historique de l'*Ancien couvent des Carmes chaussés* de Gand (1), et la description des *dalles funéraires retrouvées à l'écluse des Braemgalen* en cette ville (2). Il faut encore citer ici l'étude très attentive de fresques découvertes à la chapelle de la Leugmeete, qui furent l'objet de ses communications ; toutefois le grand travail, accompagné de nombreux relevés graphiques, d'une série de planches du plus haut intérêt, qu'il avait préparé depuis de longues années, n'a jamais vu le jour. Notons son rapport sur le *Musée d'archéologie de Gand*, au Conseil communal, 1887.

Dans le *Magasin littéraire* de Gand parurent notamment : *Lubeck, souvenirs flamands* (1889) ; — *La littérature flamande en Belgique durant la période* 1877-1886 (1888).

La *Revue belge de numismatique* reçut plusieurs de ses études : *Jetons au type de l'Ours* (1891) ; *trouvaille de monuments romains à Courtrai* (1898). Une communication complète sur la numismatique courtraisienne, lue à la *Société de numismatique belge*, était sur le point de paraître au moment de son décès.

Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* renferme plusieurs de ses notices. Citons, outre sa belle étude sur les vitraux anciens signalée plus haut (1899 1901). *Le Tombeau de Jacob Van Maerlant* à Damme (1888-1906).

Citons encore le rapport qu'il présenta à la Commission des monuments sur les fouilles faites à l'emplacement de l'abbaye des Dunes à Coxyde en 1898.

C'est surtout dans le Bulletin de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, que furent insérées ses études de prédilection.

Mentionnons : ses notices sur *Calcar* (tome V) ; sur *Braine-le-Comte* (tome VI) ; sur *l'église d'Antoing* (tome VI) ; sur *les monuments de la ville de Furnes* (tome VII) ; sur *le retable d'Anchin* (tome XIII) ; sur *Lille* (tome XIII) ; sur *les vêtements liturgiques inférieurs* (tome XIV) ; sur *l'Eglise de Notre-Dame de Pamele, à Audenarde* (tome XIV) ; sur *Laon* (tome XX) ; sur *Notre-Dame de l'Epine* (tome XX) ; sur *Soissons, Saint-Léger, cathédrale, musée* (tome XX) ; sur *l'Eglise Saint-Quirin à Neuss* (tome XXIV) ; sur *le musée d'Amsterdam* (tome XXV) ; sur *Aerdenburg* (tome XXVI) ; sur *quelques feuillets détachés de l'album archéologique de Tournai* (tome XXX).

L. C.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1890, p. 361.
2. Voir *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*.

1. *Messager des sciences*, 1re liv. 1884.
2. *Ibid.*, 1891-1892.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie. LILLE-PARIS-BRUGES